МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

ОГИЗ
ИЗОГИЗ

МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

ИЗБРАННЫЕ ОТРЫВКИ ИЗ ПИСЕМ, ДНЕВНИКОВ, РЕЧЕЙ И ТРАКТАТОВ

В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ

Под общей редакцией
Д. АРКИНА и Б. ТЕРНОВЦА

МОСКВА—ЛЕНИНГРАД

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
1937

МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

ТОМ IV

Редакция
А. ФЕДОРОВА-ДАВЫДОВА

ИЗОГИЗ

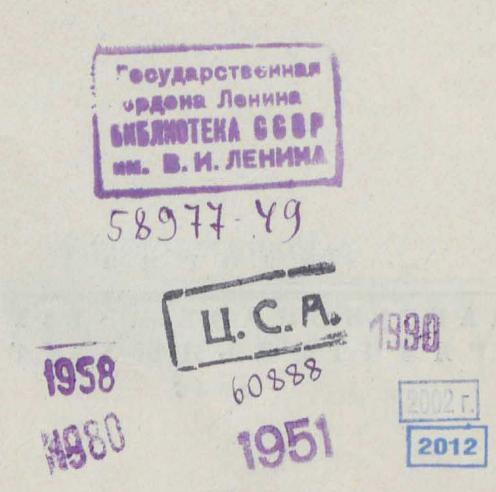
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
1937

АННОТАЦИЯ

Настоящий том содержит высказывания, дневники и другие литературные материалы двадцати пяти лучших русских живописцев и скульпторов, начиная с XV и до конца XIX века.

Острые и меткие наблюдения, несмотря на субъективность высказываний, проливают яркий свет на отдельные периоды русского искусства.

Книга завершает четырехтомное издание «Мастера искусства об искусстве».



ЕПИФАНИЙ	✲	ФЕДОТОВ
ВЛАДИМИРОВ	✲	ЧИСТЯКОВ
УШАКОВ	✲	АНТОКОЛЬСКИЙ
ЛОСЕНКО	✲	КРАМСКОЙ
КОЗЛОВСКИЙ	✲	ВЕРЕЩАГИН
ИВАНОВ	✲	САВИЦКИЙ
МАРТОС	✲	РЕПИН
ТОЛСТОЙ	✲	СУРИКОВ
ТРОПИНИН	✲	ГЕ
ЩЕДРИН	✲	ПОЛЕНОВ
БРЮЛЛОВ	✲	ОСТРОУХОВ
ИВАНОВ	✲	СЕРОВ

ВРУБЕЛЬ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий IV том «Мастеров искусства об искусстве» посвящен высказываниям русских художников, начиная с XV века и вплоть до конца XIX века. В соответствии с общим планом издания мы выбрали высказывания 25 живописцев и скульпторов. Это—все крупнейшие, ведущие в свое время и широко известные мастера, яркие представители, зачастую главари художественных школ и течений. Исключения были сделаны лишь для периода древнерусского искусства и отчасти XVIII века ввиду крайней бедности имеющегося там материала высказываний художников. Поэтому даны высказывания Епифания Премудрого и Иосифа Волоцкого, менее крупных самих по себе мастеров, но дающих ценнейший материал почти неизвестных нам высказываний древнерусских мастеров по двум огромной важности и интереса художественным периодам, и скульптора А. Иванова, едва ли не первого русского художника-теоретика.

Высказывания больших мастеров об искусстве имеют для нас двоякую ценность. Во-первых, как острые и меткие наблюдения специалистов, чьи критические замечания, несмотря на всю их порою субъективность, обогащают наши познания, наше умение воспринимать и анализировать искусство. Никак не заменяя искусствоведческого историко-художественного анализа, они существуют рядом с ним, обладая своим значением, характером и ценностью. Во-вторых, эти высказывания об искусстве вообще или о конкретных его памятниках, выражая вкусы и эстетические убеждения своих авторов, проливают свет на их творчество, на принадлежность художника к тому или иному стилю или течению.

В подборе материала настоящего тома мы старались учесть оба эти момента. Естественный недостаток документов, в особенности малая изученность наших художественных архивов, ставил известные, порою суровые пределы нашим пожеланиям. У ряда художников, которых было бы чрезвычайно желательно включить в состав этого тома, не оказывалось, как, например, у Венецианова, сколько-нибудь ценных и интересных высказываний об искусстве. В отношении Тропинина и отчасти Федотова пришлось несколько отступить от правила и дать не строго аутентичный материал. Иначе первые реалисты в живописи, при отсутствии этих трех

мастеров, не были бы представлены, чего допустить, конечно, было нельзя. К счастью, записи современниками высказываний Тропинина и Федотова могут считаться почти дословными и во всяком случае не искажающими существа их взглядов, чего нельзя сказать о других воспоминаниях, в частности о воспоминаниях, связанных с Венециановым.

С другой стороны, пришлось отказаться от включения иногда чрезвычайно интересных и живых высказываний второстепенных художников, вроде, например, писем Киселева, чтобы не допускать диспропорции и не нарушать характера издания.

Несмотря на эти пробелы, нам думается, что сборник высказываний русских художников об искусстве содержит в себе обильный и ценный материал, дающий широкую и интересную картину борьбы и смены художественных мировоззрений. История русского изоискусства, в особенности конца XVIII и XIX веков, наиболее богатая высказываниями художников, выступает в них в своеобразной, но чрезвычайно яркой и выразительной форме, раскрывающей для внимательного читателя многие новые стороны процесса. В непосредственности личных высказываний, в интимности писем, порою чрезвычайно страстных, как письма Репина, полных, как письма А. А. Иванова или Антокольского, душевной боли и напряжения, внутренней борьбы противоречий не находящего самого себя художника-интеллигента, читатель ощущает живых людей, их социальное окружение, их быт, понимание ими не только искусства, но через него и своего места в обществе, видит и сопереживает с ними, как их собеседник, их внутреннюю духовную борьбу, взлеты и падения. Порою самый стиль писаний, их форма и язык дают непосредственное ощущение эпохи. Таковы, например, столь характерный для середины XVII века полемический стиль писаний И. Волоцкого, казенные донесения в Академию ее пенсионеров Лосенко и Козловского, интимно-личный характер писем Щедрина и Иванова, сказывающаяся в них сила патриархальной семейственности в сравнении с явно публицистической установкой писем, например, Крамского. Характерно, что именно в передвижнической и близкой к ней среде мы встречаем статьи об искусстве, написанные самими художниками. Нечего и говорить о значении массы конкретных высказываний и замечаний больших мастеров об искусстве, порою чрезвычайно метких и глубоко интересных самих по себе, в изобилии содержащихся в книге.

Расположенный в исторической последовательности материал группируется приблизительно следующим образом. Древнерусское искусство представлено тремя художниками, из которых Епифаний Премудрый относится к периоду становления высокого живописного стиля московской иконописи, связанной с именами Феофана и Рублева, а двое других—

Иосиф Волоцкий и Симон Ушаков—ко времени разложения условного иконного стиля и внедрения в него западноевропейских влияний.

В лице Лосенко, Козловского и Арх. Иванова мы имеем дело со сложением русского академического искусства, с преодолением в нем рококо и барокко и борьбой за идеалы неоклассицизма. Они торжествуют в лице Мартоса и Толстого с тем, чтобы уступить место начинающемуся кризису официального академического искусства, отражающему в эстетической форме кризис феодально-крепостнического строя. Этот кризис представлен тремя художниками: романтическим реставратором официального искусства, блестящим К. Брюлловым, трагической фигурой гениального А. Иванова, еще целиком связанного с академическими традициями «высокого» религиозного и исторического жанра, но уже захваченного реалистической наблюдательностью и интересом к природе, и, наконец, учителем многих художников второй половины XIX века—Чистяковым. Еще более захваченный кризисом академизма, стремящийся совместить его наиболее ценные принципы с буржуазным реализмом, Чистяков в своих высказываниях стремится дать теоретическое обоснование своей замечательной педагогической практики. Высказывания Тропинина, Щедрина и Федотова дают различные варианты первых шагов собственно реалистического искусства, которое далее, с середины XIX века, в меру развития капиталистических отношений и демократических общественных движений будет все больше и больше оттеснять и побеждать дворянский академизм. Учитывая огромное историческое, социальное и художественное значение этого реалистического искусства, его важность для нас, мы уделили ему наибольшее место и внимание как по числу художников, так и по обилию именно реалистических их высказываний. Помимо вышеназванных художников, развитое реалистическое движение в его различных, по преимуществу идейно содержательных и демократических течениях и разветвлениях представлено высказываниями его крупнейших представителей: Антокольского, Крамского, Верещагина, Савицкого, Репина, Сурикова, Ге и Поленова. Высказываниями Остроухова и последнего крупного художника-реалиста Серова, в которых уже сильнее ощущаются те новые узко-эстетические и субъективистические ноты, которые можно было уловить в поздних высказываниях Репина, замыкается круг художников-реалистов. Творчество и высказывания Врубеля обозначают на деле уже резкий разрыв с традициями реализма, хотя и ведутся зачастую во имя нового «реализма» в символико-мистическом его понимании.

По большому числу художников материал частично, а иногда и целиком, печатается впервые (сведения об этом см. в примечаниях, помещаемых сразу после документации данного художника). Произведения древнерусских художников даются в специально сделанных переводах; в вы-

сказываниях художников XVIII века некоторые особо устаревшие и непонятные нашему читателю слова заменены современными. У остальных авторов сохранен текст подлинника или тех изданий, откуда взяты печатаемые тексты, за исключением отдельных поправок в пунктуации. В подборе и редактировании материалов в части XVIII — начала XIX века ближайшее участие приняла С. И. Великанова. Подбор материалов и составление примечаний произведены А. И. Некрасовым, З. Зоновой, Н. Коваленской, С. Великановой, Е. Хургес, О. Лясковской, С. Гольдштейн, А. Галушкиной и Т. Коваленской.

МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

ЕПИФАНИЙ ПРЕМУДРЫЙ

(Конец XIV—начало XV века)

Письмо Епифания к другу своему Кириллу

Когда-то ты видел церковь Софийскую цареградскую[1], написанную в моей книге евангелия, которое по-гречески называется тетроевангелие, на русском же языке зовется четвероблаговестие. Пришлось же изобразить в нашей книге это здание по следующему случаю. Когда я проживал в Москве, жил там же один человек, славный мудрец и весьма хитрый философ, Феофаний Грек, специалист по росписи книг и изящный живописец среди иконописцев, который много (больше сорока) различных церквей расписал своею рукою по городам—в Константинополе, Халкидоне[2], Галате[3], Кафе[4], Великом Новгороде, Нижнем[5]. В Москве им три церкви расписаны: Благовещения[6], Михаила[7] и еще одна[8]. В церкви Михаила он написал город и в нем все подробно изобразил красками; у князя Владимира Андреевича[9] на каменной стене самую Москву написал таким же образом; терем у князя невиданною росписью необыкновенно расписал; в каменной церкви Благовещения написал Корень Иессеев[10] и Апокалипсис[11]. Когда же он все это рисовал и писал, никто не видел, чтобы он смотрел на образцы, как это делают наши иконописцы, которые, полные недоумения, все время нагибаются, глазами бегают туда и сюда, не столько работают красками, сколько принуждены постоянно глядеть на образец, но кажется, что другой кто-то пишет руками, когда Феофан создает образы, так как он не стоит спокойно, языком беседует с приходящими, умом же размышляет о постороннем и разумном; так он своими разумными чувственными глазами видит все разумное и доброе. Удивительный и славный муж великую к моему ничтожеству имел любовь, а я, ничтожный и неразумный, набравшись большой храбро-

сти, зачастил к нему на беседу, всегда любя с ним поговорить.

Кто бы с ним мало или много ни любил беседовать, не мог не подивиться его разуму, его рассказам и его хитрой логике. Я же, видя, что он меня любит и не обижает, к своей храбрости присоединил беззастенчивость и обратился со следующей просьбой: «Прошу у твоей мудрости, сделай ты мне красками изображение великой церкви святой Софии, которую воздвиг царь Юстиниан, в своем старании уподобившись премудрому Соломону. Ее же характер и величина, как мне говорил один человек, подобны московскому Кремлю, заключенному в стены[12]; таково ее основание и окружность; если какой-нибудь иностранец в нее войдет и пойдет без проводника, если бы и считал себя за большого мудреца, не может выйти вон, не заблудившись среди ее столпов и пролетов, спусков и подъемов, переводов и переходов, различных палат, церквей, гробниц, замечательных перегородок и приделов, окон, путей, дверей, входов и выходов и массы каменных устоев. Напиши мне указанного Юстиниана, сидящего на коне и держащего в своей правой руке медное яблоко[13], которому, говорят, величина и мера объема в два с половиной ведра воды; все это сказанное ты напиши мне на книжном листе, чтобы я положил его во главе книжной, в самом начале и, вспоминая создание твоей руки и на него взирая, чувствовал себя стоящим в Цареграде». Он же, премудрый, и ответил мне мудро: «Нельзя,—сказал,—ни тебе этого воспринять, ни мне написать, но сообразно с твоим желанием я тебе некоторую часть напишу, и даже не часть, а лишь сотую часть, от многого малое, чтобы ты по этому малому нашему изображению и прочее большое мог понять и разуметь». Так сказавши, он смело взял кисть и лист и быстро написал подобное церкви изображение согласно образу существующей церкви в Цареграде и дал мне. К этому листу явился интерес и у других московских иконописцев, многие перерисовывали друг у друга, соревнуясь друг перед другом и друг от друга заимствуя. После же всех и мне, как живописцу, пришлось написать то же четырежды; я поставил этот храм в моей книге в четырех местах: во-первых, в начале книги евангелия Матфея, изобразив и столп Юстиниана, там, где образ евангелиста Матфея, во-вторых, храм в начале евангелиста Марка, в-третьих же, перед началом евангелиста Луки, в-четвертых же, там, где начинается Иоанново благовестие,—четыре храма,—у четырех евангелистов написал. Их ты видел, когда

я бежал от Едигея в Тверь, испугавшись более всех; у тебя я успокоился от своих трудов, тебе рассказал о своих печалях и тебе показал все книги мои, которые от потерь и расхищений остались у меня. Тогда-то ты и видел этот написанный храм и спустя шесть лет ты вспомнил обо мне в эту минувшую зиму по своей доброте. Об этом довольно. Аминь.

ПРИМЕЧАНИЯ

Письмо Епифания к Кириллу—древнейшее из известных нам высказываний русского художника. Автор письма—*Епифаний Премудрый* (конец XIV—начало XV века)—художник, о чем он говорит сам, и выдающийся писатель своего времени.

Епифаний, вместе с московским митрополитом Киприаном, начал новое направление в литературе, характерное изысканностью формы и лирико-риторическими излияниями. Адресат Епифания—Кирилл Белозерский, знаменитейший из учеников Сергия Радонежского, представитель колонизаторской политики Москвы на севере. Печатаемое нами письмо написано, вероятно, в 1413 г. и является ответом Епифания на запрос Кирилла, какой храм видел последний среди рисунков Епифания. Из ответа явствует, что это был схематический чертеж Софии константинопольской, выполненный Феофаном и скопированный Епифанием и другими художниками. Чертеж этот, уже с изменениями, удалось найти в копиях среди рукописей, принадлежавших лично Кириллу Белозерскому.

Феофан Грек был крупнейшим из греческих художников, работавших в России в XIV—начале XV века и бывших проводниками живописного стиля эпохи Палеологов (XIV—XV века).

Живопись, не теряя своего культового смысла, приобретает живописность в формальном отношении. Она приобретает и элементы эмоционального, в частности патетического выражения. Несомненно, проникают и некоторые черты итальянского раннего Возрождения (через Сербию). На подобной живописи воспитался знаменитый русский художник Андрей Рублев, одно время работавший с Феофаном. Кроме фресок в Преображенском соборе в Новгороде (другие новгородские фрески XIV века нет достаточных оснований ему приписывать), к творчеству Феофана с большим основанием относят Донскую богоматерь с патетическим Успением на обороте, интересным «построенностью» своей композиции, а также Преображение из Переяславля Залесского, давнишней вотчины московского князя.

В письме замечательно противоположение осмысленности и свободы творчества Феофана ремесленной работе прежних московских живописцев,

а равно интерес Феофана к реалистическим (в частности архитектурным) рисункам. Интересен ответ Феофана на невыполнимую просьбу Епифания.

К сожалению, указать какие-либо живописные произведения самого Епифания не представляется возможным. Письмо Епифания даем целиком.

***

1. Церковь Софии в Цареграде, т. е. в Константинополе, выстроена в 532—537 гг. архитекторами Антемием из Траллеса и Исидором из Милета. Купол, после падения, перестроен в 558—563 гг. Замечательнейшее архитектурное произведение Византии, дошедшее до нас почти без искажения.

2. Халкидон—город на берегу Мраморного моря, при входе в Босфор; знаменит созывом в нем 4-го вселенского собора в 451 г. Теперь—турецкое поселение Кодикной.

3. Галата—квартал Константинополя на восточном берегу залива Золотой рог; в средневековье была окружена стеной, образуя треугольную в плане крепость, одно время принадлежавшую Генуе.

4. Кафа—теперь Феодосия, город на юго-восточном берегу Крыма. Никаких остатков фресок Феофана там не найдено.

5. В Новгороде Феофан в 1378 г. расписал Спасо-Преображенский собор на Торговой стороне, выстроенный в 1347 г.; в настоящее время эти росписи частью раскрыты. В Нижнем (Горьком) росписей Феофана не сохранилось.

6. Благовещенский собор в московском Кремле выстроен в 1397 г., расписан Феофаном, Прохором с Городца и Андреем Рублевым в 1405 г., перестроен, при сохранении старого подклета, в 1485 г. Среди относящихся к XIV—XV векам икон в иконостасе усматриваются приписываемые кисти Феофана.

7. Архангельский собор в московском Кремле выстроен в 1333 г., расписан Феофаном Греком и его учениками в 1399 г., перестроен итальянским архитектором Алевизом Новым в 1505—1509 гг.

8. Церковь Рождества богородицы с приделом Лазаря в московском Кремле выстроена в 1395 г., тогда же расписана Феофаном, Семеном Черным и учениками Феофана; в 1514 г. церковь была надстроена; росписей XIV века не сохранилось.

9. Князь Владимир Андреевич Серпуховской, решивший Куликовскую битву в пользу Москвы; двоюродный брат московского вел. кн. Дмитрия Иоанновича (так называемого Донского).

10. Корень Иессеев—аллегорическое изображение родословной Христа в виде дерева, идущего от Иессея, отца царя Давида.

11. Апокалипсис—одна из книг так называемого священного писания. Иллюстрированные апокалипсисы на Западе известны уже из раннего средневековья, на Руси—с XV века, в Византии—неизвестны.

12. Московский Кремль впервые был обнесен каменными стенами в 1367 г., занимал площадь, почти равную дошедшему до нас кирпичному Кремлю, выстроенному итальянцами в XV—XVI веках.

13. Статуя Юстиниана—одна из четырех монументальных колонн, находившихся в Константинополе, подобных античным колоннам Рима, поставленных в честь императоров при их жизни, имевшая 10 метров высоты, несла бронзовую конную статую императора. Известно ее изображение на московской иконе начала XVI века.

ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ

(Вторая половина XVII века)

Трактат об иконописании [1]

Сильная жалость нападает на меня, когда я думаю о тех, которые великими и разумными себя считают, а часто в премудром художестве живописном не понимают. Простые же и невежды вообще в иконописании ничего не разумеют, что плохо, что хорошо; что застарело, того и держатся, и что исстари омрачено или обветшало, то и является для них особенно ценным. Старину и смуглость они расхваливают... и ради этого иные и плохо и небрежно написанные иконы за старинный обычай почитают, а известно, что обычай считается законом неписанным. Многие древние образа за долгое время пользования стареют, а иные от неразумных иконописцев очень сильно олифами смазаны, затерты. И такие обветшалые иконы во Стоглаве[2] царя Ивана Васильевича указано обновлять и брать пример с хороших образов древних живописцев, а на те темнописанные иконы не ссылаться.

...Нигде в других странах не видно такого бесчинства, какое теперь царит у нас. На честное и премудрое иконное художество поругание и осмеяние от невежд произошли по следующей причине. Везде по деревням и по селам перекупщики и щепетинники * иконы коробами таскают, а писаны они так скверно, что иные походят не на человеческие образы, а на диких людей. И что всего бесчестнее, перекупщик их закупает как щепку по сто и по тысяче кучами; шуяне, холуяне и палешане[3] на рынках продают их и развозят по глухим деревням, на яйца и на луковицы, как детские дудки, продают,

---

* Торгаши.

а большею частью на кожи обрезки и на всякую рухлядь меняют. И щепетинники те своими блудными словами простой народ обольщают, говоря, будто от доброписания спасения не бывает; и, услышав это, сельские жители икон хорошо написанных не собирают, а ищут дешевых...

...И вот по вине тех щепетинников... презирают нас иностранцы; они самые иконы святообразные не бранят и образами святых не ругаются, но смеются плохописанию и нерассмотрению истины. И я не веру языческую хвалю, когда так говорю, но хороший обычай: если есть что хорошее и у иноверцев, не подлежит то ругать; они хотя и маловерные, но, однако, многих святых апостолов и пророков на листах* и на стенах** тщательно изображают... Какая бы честь была земному царю, если бы кто, от неумения или незнания, образ его с неправдивым лицом написал и, как особую почесть, принес бы в царские чертоги? Не получил бы такой человек вместо награды мучение за то, что неподобающим царский образ пишет? А мы вот небесного же царя образ, без всякого особого рассмотрения, приемлем. Вот другие народы, хотя и маловерные, когда царей, святых или иных мужественных бойцов образа пишут, то подбирают опытных живописцев, и те художники хорошо царские парсуны*** изображают. А если в чем немного и отойдет, погрешит живописец от первоисточника, то много раз переправляет, пока существо вида изобразит. Когда эти народы о чести смертных людей так прилежно заботятся и земных царей вещи с опасением строят, —не в большей ли мере надлежит и нам в образе Христа и святых его прилежание показывать и истину разыскивать, а не лжи веровать пустошных и сельских маляров?..

...Неужели ты (Плешкович) скажешь, что только одним русским дано писать иконы, и только одному русскому иконописанию поклоняться, а из прочих земель не принимать и не почитать? Ты только так мудрствуешь, а если хочешь разуметь, то знай, что в иностранных землях таков стяжательный нрав к любомудрию и тем более к премудрому живописанию, что не только Христов или Богородичен образ на стенах и на досках, подобно живым, пишут и на листах печатают искусно, но и земных царей своих портреты забвению не отдают. Восхваляют их словом,

* Гравюрах.
** Фресках.
*** Портреты.

ради их мужеств в бранях, а также и в образах пишут, и всякие вещи и события в лицах представляют и, как живых, изображают...

...И такими живописными образами во странах великую хвалу своим государям воздают и землям своим не малую честь приносят. Между этими изображениями можно найти образ нашего государя, российского царя выдрукованный* в космографиях или в геометрических чертежах всех стран, с изображением стольных городов и владетельных лиц. Как же ты рассуждаешь, Плешкович, о таком царевом образе? Достойно ли такую персону царскую похвалять и любезно почитать, или же, как и Христов живописный образ, за мастерство иностранное велишь порицать? Поистине безумный и несмысленный ты являешься. А если земного царя икону, страху ради, понуждаешь себя чтить, то как же ты не убоялся уничтожить живописный образ царя небесного?..

...Когда у своих или у иностранцев видим надрукованный Христа или Богородицы образ или премудрым живописанием написанный, тогда многой любви и радости глаза наши наполняются...

Ты один, злозавистный Плешкович, как бешеный пес, мятешься и растравляешь развращенное сердце твое. Нам не позволяешь от иноземцев иконные изображения принимать, а сам же ты искусно сделанных вещей иноземных касаешься. Спроси отца твоего, пусть тебе скажет, пусть скажут тебе и отроки твои, что во всех наших христиано-русских церквах все утвари священные: фелони и омофоры, пелены и покровы, всякие ткани и златоплетенья, и каменье дорогое и жемчуг—все это ты от иностранцев принимаешь, и в церковь вносишь, и престол и иконы тем украшаешь, и ничего скверного или непотребного в том не находишь.

...Великий государь, святейший Никон, патриарх московский и всея Великие и Малые и Белые России, добрую** заботу имеет о премудром живописании святых икон. И таковыми стремится святые церкви украшать; и художество живописания не проклинает, а грубых и неискусных иконописцев, не только латинских, но и русских плохих—не похваляет. И чтобы не было большего неуважения церкви святой, плохо

* Напечатанный.

** Большую.

писанных икон не приемлет, а от истового живописанья не отлагает*, неистовое же писание возбраняет...

...Где такое указание обрели, несмысленные любители предания, которое повелевает одною формою, смугло и темновидно, святые лица писать? Разве весь род человеческий на одно лицо создан? Все ли святые смуглыми и тощими были? Если и имели они изнеможденные члены здесь, на земле, то там, на небесах, оживотворенными и просвещенными явились они своими душами и телесами. Какой бес позавидовал истине и воздвиг такой наговор на светообразные лица святых? Кто из благомыслящих не посмеется такому уродству, будто бы темноту и мрак больше света предпочитать следует?! Смотри, доброрассудный читатель, как часто в божественных писаниях следующие слова встречаются: «темноту и очадение на единого дьявола возложил Господь». А праведным обещал дать светлость, но даже и к грешным придя, сказал: «Если раскаетесь в своих грехах, как снег убелю вас, как рожь очищу». И в другом месте: «Я есть свет истинный: ходяй по мне, не будет ходить во тьме». Вникни, господин, и разумей, как же могут темными быть образа святых, которые по стопам заповедей Христовых ходили?

Если ты истинный почитатель божественных писаний, то не обленись, почитай Пролог, декабря 26-го, и там найдешь об одном епископе, не хотевшем принять клеветы на двух женщин о любодеянии. Не желая на них изречь свой суд без испытания, молил он Господа, да вразумит его, и принял откровение. Ангел предстал ему и показал различие лиц праведных и грешных: одни—белые и светлые, другие же—темные и кровавые и задымленные... В изображении Благовещения архангел Гавриил предстоит, девица же сидит. Как обыкновенно представляется ангел во Святая Святых, так и лицо архангела пишется световидным и прекрасным, юношеским, а не зловидным и темнообразным. У девы же, как повествует Златоуст в слове на Благовещение, лицо девичье, уста девичьи и прочее устроение девичье. В изображении Рождества Христова видим матерь сидящую, отрока же в яслях лежащего, а если отрок молод, то как же можно лицо его мрачным и темнообразным писать? Напротив, всячески надлежит ему быть белому и румяному, к тому же прекрасному, а не некрасивому.

---

* Не отказывается.

...Когда же на кресте испустил свой голос и предал дух Отцу своему,—пишется образ Христов мертв, с сомкнутыми глазами и увядшими чувствами... Так же и мученические образа описывают. Когда ведут святого на казнь, то жив и как олень на источник грядет. Когда же палач казнит его, то голова как у мертвого человека пишется, труп же лежит...

...Если хочешь видеть светоявление святых во плоти, то преклони ухо твое к услышанию боговдохновенных писаний и отбрось слепоту глаз твоих и увидишь, какими они были первоначально. Когда великий пророк Моисей принял в Синае от Господа закон и сошел с горы, держа в руках скрижаль, начертанную перстом Божиим, тогда сыны Израилевы не могли взирать на лицо Моисея от светлости, бывшей на нем; и Аарон возложил покрывало на голову его, и так с ним говорили израильтяне. Неужели и лицо Моисеево писать мрачно и смугло, по твоему обычаю, Плешкович, и по твоей любви к темнообразию и одымленным лицам? Но не будет так по твоему вредноумному размышлению! Не следует истина за обычаями невежественными, но обычай невежественный должен истине повиноваться...

Но скажем и о настоящем* благообразии и мужестве, как в древности написано о Давиде и Соломоне, о Эсфири и Юдифи, и о детях Иова и о Сусанне. Когда увидели старцы Сусанну и разожглись на нее, а потому и наговорили на нее и на суд поставили, велели ей открыть голову, чтобы насладиться красотой светлого лица ее. Но целомудренной душе Сусанны ничего не могло повредить, хотя и сам дьявол красоте ее позавидовал, ухитряясь предать неповинную смерти. Но и самые те судьи осуждены были на смерть, как повествует великий пророк Даниил, описывая суд над Сусанною. Прекрасная была она видением, и много таких в древности находилось.

...А вот в наши времена, в последнем роде ты, Плешкович, завещаешь иконописцам писать образа мрачные и некрасивые и против древнего писания учишь нас лгать. Но не таков обычай премудрого художника. Что он видит или слышит, то и набрасывает в образах или лицах и согласно слуху или же видению делает подобных...

Не была ли прекрасна первого христианского царя мать, благородная Елена царица. Римских царей история повествует

* Земном.

о ней, что во всей Италии не нашел лучше ее отец великого Константина. Таковы же страстотерпцев образы, великомученика Георгия и Димитрия и Феодора. Преславная великомученица Екатерина по красоте и светлости лица своего так и названа была от Еллинов—тезоименитая небесной луне. И о великомученице Варваре сказано, что не бывало в людях такой красоты, подобной ее ангельскому виду. И всех сил благообразие и доброта от Бога созданы, как в миротворении рек Господь Бог: «Сотворим человека по образу нашему и по подобию». Если так создан первый человек, неся в себе образ Божий.., то для чего же ты ныне, о Плешкович, презираешь благообразные и живоподобные персоны святых и завидуешь богодарованной красоте их, как древле позавидовал сатана доброте первозданного человека и вверг его лестью в преступление. И тебе неприятно создание Божие за красоту лиц, потому, будучи прельщен некиим дьяволом, и нас прельщаешь отступить от благообразного писания. Но берегись, лукавый завистник, перестань клеветать на благообразное живописание, чтобы не быть ввержену, как сатане, в бездну...

...Что сказать о подлинниках[4], у кого они есть истинные? А у кого у иконописцев и найдешь их, то все они различны и не исправлены и не освидетельствованы...

ПРИМЕЧАНИЯ

Иосиф Владимиров, уроженец Ярославля,—один из крупнейших царских иконописцев второй половины XVII века, принимавший участие в росписях ряда московских церквей. Известен с 1642 г., когда он расписывал стены Успенского собора. Н. Собко в «Словаре русских художников» упоминает его икону «Благовещение», исполненную в 1626 г., как очень близкую по манере письма к иконописи «строгановской школы», т. е. к тем же царским живописцам, но более раннего времени. В 1652 г. Владимиров расписывал стены в Архангельском соборе, в 1659 г.—в Ростовском соборе. В 1660 г. он работал вместе с Ушаковым, а также занимался реставрацией местных икон в церкви Василия Блаженного. В 1664 г. он писал знамена и участвовал в росписи стен царских палат Кремля (так называемые «травные орнаменты»). По литературным источникам большой известностью пользовался его «Нерукотворный спас»—образ, скопированный с западной гравюры, пущенной в ход иезуитами. Есть сведения о том, что Владимиров учился у рисовальщика Пюльмана, приезжавшего в Россию вместе с знаменитым Мейербергом (1661—1663) и исполнившего

портрет царя Алексея Михайловича (карандашный рисунок в рукописи «Путешествия по Московии» Мейерберга). В 1666 г., во время работ в Архангельском соборе, И. Владимирова не могли найти; возможно, что он уехал из Москвы.

Из достоверно принадлежащих художнику работ известно только «Сошествие св. духа», исполненное в середине XVII века (находится в гос. Третьяковской галлерее). Несмотря на плоскостность, строгий вертикализм и условность композиции этой иконы, мы находим в ней некоторые следы того воздействия западноевропейского светского искусства, которое ясно ощущается в русской иконописи к середине XVII века.

К этому периоду относится и появление первых образцов «парсуны», по своей технике и художественной форме представлявшей переход от иконописи к собственно портрету.

Старые каноны живописи, в основе которых лежат отвлеченность и условность, находятся накануне своего перерождения. Элементы западного светского искусства (линейная перспектива, объемная форма, конкретизация изображенного лица или события) в самой зачаточной форме уже проникают в иконопись. В «Сошествии св. духа» И. Владимирова в трактовке человеческих фигур появляется некоторая объемность, но они еще статичны, лица их лишены индивидуальности. Новое отчетливее всего сказывается в стремлении к точному рисунку, очерчивающему границы форм, с одной стороны, и к изысканно-светлому колориту—с другой.

Гораздо более решительным, нежели в живописи, сторонником новшеств выступает И. Владимиров в своем теоретическом «трактате», отчетливо доказывающем необходимость освоения религиозным искусством нового метода восприятия и отражения действительности.

Трактат посвящен автором его товарищу по работе, знаменитому иконописцу Симону Федоровичу Ушакову, чье творчество в значительно более отчетливой и яркой форме может служить иллюстрацией и подтверждением положений трактата.

Повод к написанию трактата дал энергичный протест представителя консервативного лагеря церковников, сербского архидиакона Иоанна Плешковича, против новых «световидных» образов в иконописи.

Трактат состоит из двух частей: 1) «О премудром мастерстве живописующих, сиречь об изящном мастерстве иконописующих и целомудренном сознании истинных персон, и о дерзостном лжеписании неистовых образов», 2) «Против тех, кто уничтожает святых икон живописание или возражение некоему жульнику Иоаннови вредноумному».

Владимиров борется с низведением иконописания до уровня ремесла и провозглашает необходимость освобождения иконописи от «копоти и грязи»; он требует нового изящества и «красоты» формы. «Новшества» он стре-

мится согласовать с правилами Стоглава. В ряде вопросов он опирается на авторитет патриарха Никона. Рабско-феодальная преданность «православию» и благочестию, покорность «царю земному» красной нитью проходят во всем его сочинении. Но в живописи он против крайнего консерватизма. В западной живописи его пленяют колорит и следование природе. Особенно интересны рассуждения Владимирова о светотени. Он защищает «световидные лики», т. е. вылепленные светотенью, нападая на те, что написаны плоскостно и сплошняком.

Обсуждая разноречивость иконописных подлинников, он считает необходимым сведение их к единому, проверенному, «исправленному» на основании текста так называемого св. писания, канону художественного изображения.

* * *

1. Трактат—перевод с оригинала рукописи из собр. А. С. Уварова (сейчас в Историческом музее). Тетрадь в четверку на 48 листах. Скоропись конца XVIII или начала XIX века. В отрывках текст рукописи был опубликован Ф. И. Буслаевым в «Исторических очерках русской народной словесности», т. II.

2. Стоглав—собор, происходивший в Москве в 1551 г. при непосредственном участии Ивана Грозного и митрополита Макария.

3. Жители Шуи и сел Холуй и Палех, занимавшиеся преимущественно иконописанием.

4. Подлинник—руководство для иконописцев, содержащее наставление для изображения отдельных святых, событий и т. д.

IC
XC

УШАКОВ СИМОН ФЕДОРОВИЧ

(1626—1686)

Слово к любителю иконного писания

Премудрый художник всех умных тварей и вещей, сотворивший человека по образу и подобию своему, дал ему душевную способность начертать образы всех этих тварей, что называется фантазией, и отдельным лицам от природы дал дарование с различным совершенством создавать эти образы и посредством различных художеств делать замысленное легко видимым.

Среди многих и различных существующих на земле художеств только семь являются свободными; в их числе издревле у греков стоит, по свидетельству Плиния, иконотворение, которое само разделяется на шесть видов: искусство статуарное—из камня, дерева, кости и других материалов вытачивание; лепное дело—из глины, извести, воска, муки и т. п.; литье—из золота, серебра, меди и прочих, огнем растопляемых, материалов; ваяние—на бисере[1] и благородных камнях; резьба—на медных досках, в частности—для оттиска на листах; наконец, живопись красками, которая потому прочие виды превосходит, что деликатнее и живее изображает представляемый предмет, яснее передавая все его качества, почему и употребительнее в церкви. Различным же этим видам есть одно родовое наименование: иконотворение, которое имеет большую похвалу во всех веках, странах и сословиях, так как везде было в большом употреблении вследствие своей великой пользы; ведь образы живут в памяти, напоминают о прожитом, являются свидетельством прошедших времен, говорят о добродетели, свидетельствуют о могуществе, оживляют мертвых, делают бессмертной славу, возбуждают в настоящее время живущих к подражанию,

напоминают о прошедших делах. Образы показывают нам то, что находится вдали, и одновременно представляют нам то, что находится в разных местах. По этой причине в древние века это достойное художество настолько было любимо, что не только люди благородного происхождения ему учились, но и славные цари земли в сердечном расположении к нему руку прилагали и не считали нелепостью соединять кисть со скипетром для их взаимного украшения. Если царь царей и Господь господ является первым создателем образов, то почему непохвально земным царям владеть искусством создания образов?..

...Не только сам Господь Бог является художником иконописания, но и все существующее, благодаря чувству зрения, может получить эту силу вследствие тайной и удивительной хитрости; всякая вещь, представшая перед зеркалом, в нем свой образ напишет по дивной божьей премудрости. Разве не чудо этот удивительный образ? Если человек движется, и он движется; перед стоящим стоит, перед смеющимся смеется, перед плачущим плачет, или иное что человек делает, и он делает, является всегда живым, хотя ни тела, ни души не имеет человеческих[2]. Также в воде, на мраморе и на иных вещах, хорошо выглаженных, мы видим без всякого труда одновременно написанными образы всяких предметов...

Но, по нерадению нашему, ища земной прибыли более, чем божественной славы, мы делаем это дело небрежно. Многие из нас, будучи мало искусны в художестве, пишут скорее достойное смеха, нежели благоговения и умиления, чем возбуждают гнев божий и обрекают себя на поругание чужестранцам с великой срамотой перед честными людьми, о чем я, грешный, сожалею, заботясь о доме и любя благолепие его святого храма. Имея от Господа Бога талант иконописательства, врученный моему ничтожеству, не хотел я его скрыть в землю, чтобы не принять за то осуждение, но попытался, в своем старании перед Богом, выполнить искусным иконописательством ту азбуку искусства, которая заключает в себе все члены человеческого тела, которые в различных случаях требуются в нашем художестве, и решил их вырезать на медных досках, чтобы искусно напечатанные образцы пошли на пользу всем любителям этого достойного искусства; я надеюсь, что все с благодарностью воспользуются этим залогом моей любви, когда увидят, как может много это помочь им в том, чтобы хорошо писать честные иконы...

ПРИМЕЧАНИЯ

Симон Ушаков является крупнейшим художником XVII века, представителем целой школы, традиции которой в иконописи дожили до XIX века. Будучи «жалованным» иконописцем Оружейной палаты, Симон Ушаков выполнял самые разнообразные живописные работы для царского двора и по заказам представителей высших сословий. Он писал фрески, выполнял гравюры, но наиболее знаменит количеством и качеством икон. Особенно любил Ушаков писать лица, вступая даже в компанию с другими художниками, выполнявшими все «доличное», выполнение же лиц оставлявшими Ушакову. Такова икона «Благовещения с акафистом» (с иллюстрациями гимнов в честь богородицы) 1659 г. в Третьяковской галлерее. Интерес к изображению лица, его выразительности и пластики привел Ушакова к созданию многих вариантов образа, так называемого «Спаса нерукотворного», т. е. одного лица Христа. Это обстоятельство, несомненно, связывается с распространением в эту эпоху «парсун» («персон»), т. е. портретов, чему дань отдал и Симон Ушаков в изображении царской семьи на фоне московского Кремля на иконе «Древо Московского государства» (Третьяковская галлерея). Развитие портретной живописи стояло в зависимости от общего развития культуры и возникновения реалистических тенденций в русском изобразительном искусстве. Стали появляться в Москве в XVII веке западные произведения и художники, под влиянием которых и развилось дарование Симона Ушакова. Справедливо в его Спасах и других иконах усматривают голландское и немецкое воздействие; особенно же близки западным художественным влияниям немногочисленные гравюры на меди Симона Ушакова. Однако было бы ошибкой считать последнего совершенно порвавшим с древнерусским искусством. Распластанность форм, отсутствие реального пространства, условность глаз, хотя глядящих лучше, чем на иконах предшествующего времени, но обладающих выразительностью идеализированного, а не реалистического порядка, говорят о новой фазе в развитии древнерусского искусства, воспринявшего реалистические тенденции лишь в смысле «человечности» эмоций, но не реализма в точном значении этого слова.

В ответ на «Трактат» Иосифа Владимирова Симон Ушаков не позднее 1667 г. написал свое произведение под названием «Слово к любителю иконного писания», в котором он еще более сдержан в отношении к «новшествам», чем Владимиров, но так же, как и последний, уважает мнение иностранцев о живописи. Ушаков перечисляет различные «образы», т. е. изобразительные художественные произведения, известные ему главным образом по священному писанию, и уделяет много внимания различным благочестивым размышлениям. Все же главная сила его сочинения заключается в другом.

Указывая семь видов изобразительных искусств, с ссылкой на Плиния, автор отмечает значение живописи, способной на изображение предметов в их действительности и указывает в параллель зеркало, как чудесное изобретение, показывающее вещь, как она есть. Указывая на невежество русских художников, автор заявляет, что он создает для их пользы и употребления гравированную «Азбуку искусства», состоящую из анатомических рисунков человеческого тела. Конечно, здесь «образы» Ушакова должны пониматься в реалистическом смысле. Мы не знаем, выполнил ли Ушаков подобный альбом.

Сочинение Ушакова мы даем лишь в выдержках.

В 1680—1690 гг. это сочинение было дополнено известным деятелем просвещения Карионом Истоминым, введшим туда ряд правительственных распоряжений об иконописании, а также ряд соображений древних писателей, отцов церкви и др., причем Истомин пытался установить шесть квалификаций живописцев. В начале XVIII века выходит издание лицевого Букваря Кариона Истомина с гравюрами Бунина. Некоторые из них, может быть, восходят к рисункам Симона Ушакова, изготовленным для обещанной им Азбуки.

* * *

1. Ваяние на бисере, т. е. рельефная резьба на стекле.

2. Зеркала были известны на Руси издревле, но были крайне редки. Широкое распространение в высших общественных слоях они получили лишь с XVII века вместе с другими предметами домашней обстановки и утвари, пришедшими с Запада. Патриарх Никон боролся с употреблением зеркал вплоть до уничтожения последних. Симон Ушаков, наоборот, относился к ним положительно.

ЛОСЕНКО АНТОН ПАВЛОВИЧ

(1737—1773)

Журнал примеченных мною знатных работ живописи и скульптуры в бытность мою в Париже[1]

...**В** церкви Нотр-Дам одна картина представляет Целование Мариино. Великое согласие колеров, писал Жувенет[2]...

...Сошествие св. Духа. Хорошая композиция, писал Бланшард[3]. Мучение св. Петра в Риме. Живности много в колерах, писал Бурдон[4]. Святый Павел запрещает делать жертвоприношение жителям города Листрийского. Экспрессии весьма натуральны, писал Корнелий Лепер[5]. Снятие со креста из мармору белого. Композиция величественная и экспрессии натуральны, делал Кусту Лене[6].

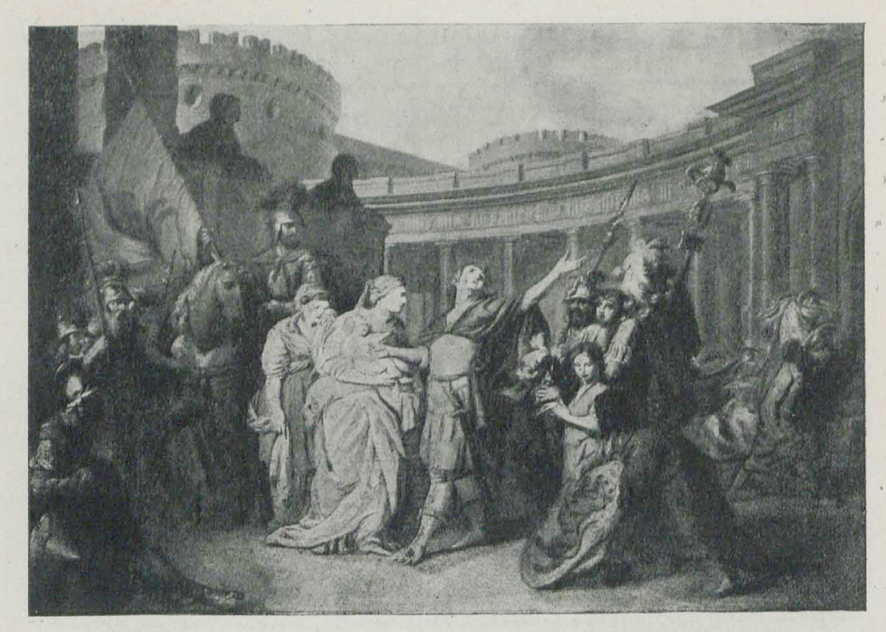
...В церкви св. Мерри... Одна картина представляет Преломление хлеба. Приятный маниер, писал Шарль Коипель[7]...

...Богородица держит Христа на коленях. Хорошо рисовано, писал Карл Ванло[8]...

...В монастыре иезуитов, улица св. Антония... Крещение Господне из мармору, хорошие аттитуды и рисунок верный, делал Ле Мойен[9]...

...Церковь святого Жерве... Мучение св. Жерве. Композиция верная против сюжету, писал Гулэ из эскиза ле-сюорова (Ле Сюера)[10]. Обретение мощей св. Жерве и св. Протасия. ...Перенесение мощей этих двух святых. Эти две картины имеют в себе хорошие колера и платием хорошо одеты, писал Филип Шампань[11]...

.. В абеи на улице святого Беноат[12]... Святой Агапиа налагает руки на святого Павла. Расположение свету и тени весьма хорошо, писал Рету[13]...



А. П. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой.

...Монастырь де-Шартрю[14]... Христос исцеляет больных при озере. Композиция величественная и великий маниер, писал Жувенет[15]...

...Монастырь релижиюз кармелит дешоссе[16]... Магдалина умывает ноги Христу... Магдалина в раскаяние приходит... Христу в пустыне служат ангелы. Все сии три картины имеют в себе композицию великолепную, рисунок справедливый и экспрессии натуральные, писал Лебрюн[17]... Рождество Господне, хорошо компановано. Писал Шампань[18]... Христос на осляти едет во Иерусалим. Фигуры хорошо одеты, писал Гырь[19].

В церкви инвалид (инвалидов). ...В своде под куполом двенадцать апостолов альфреско. Великий маньер и колера цветные, писал Жувенет... Богородица держит Христа на руках, из мармору, искусно отдета, делал Пигаль[20].

Церковь святый Жермен локсерои (St. Germain l'Auxerrois)...

...Чудо Богородицы при миропомазании над умершим. Хорошее разделение свету и тени в колерах, писал Жувенет[21].

...Монастырь де жакобин, на улице Сен-Жак (monastère des jacobins).

...Положение во гроб[22], экспрессии весьма натуральны, картина старинная, автор неизвестен...

Церковь святый Опортюн (St. Opportune)... Богородица сидячая под крестом. Верный рисунок, хорошо одета, и экспрессии весьма натуральны, писал Лебрен[23].

Малая церковь в семинарии св. Сюльписа. Один плафон изображет подъятие Богородицы на небо. Величественная композиция. Сошествие св. Духа на апостолов. Величественная композиция, аттитюды фигур избранные и экспрессии натуральные, сии обе штуки писал Лебрюн[24].

В Академии Королевской живописи и скульптуры[25]. Живопись... Снятие со креста. Композиция величественная, тела в колерах имеют вариацию, хорошее расположение свету и тени, писал Жувенет[26]... Сатир Марсиас привязывается к дереву по повелению Аполлона. Хорошая пропорция фигур, и рисунок верен, писал Карл ван Лоо[27]. ...Аполлон гонится за нимфою. Хорошо рисовано, писан Ванло филь[28]. ...Гыкарь слушает завещание своего отца. Хорошая композиция, писал Виен[29]. ...Венера с Марсом. Композиция приятная. Писал Буше[30]. ...Сусанна. Хороший аттитюд, писал Сантер[31]... Одна картина представляет на столе рыбы, устрицы. ...Колера натуральны и кистью владел смело, писал Шардин[32].

...Скульптура... Христос облокотился на крест. Хорошая пропорция и рисунок в окружности верен, делал Бушардо[33]... ...Милон терзается львом. Композиция смелая, хорошее изображение мускулов, и рисунок верен, делал Фальконет[34].

...В Академии находятся 97 портретов и 14 марморных бюстов, начиная от королевского дара до профессорских, притом Академия имеет 22 фигуры из альбастру, сняты формами из самых славных антиков в Италии...

...В Люксембурге, дворец[35]. ...Стоячий портрет представляет отца с сыном. Колера натуральны, писал Вандек[36]. ...Израили получают манну с неба. Композиция верная против сюжету, экспрессии натуральны, фигуры хорошо одеты, писал Пуссен[37]. ...Одна баталия, хорошее разделение фигур по плану перспективы, писал Сальватор Роза[38]. ...Похищение сабинянок. Экспрессии натуральны. Писал Пуссен[39]... Слава держит в руках своих Людовика третегонадцать, будучи младенцем. Хорошая композиция, писал Вует[40]. ...Восхищение св. Павла. Хорошо

А. П. Лосенко. Натурщик.

групповано, писал Пуссен[41]. ...Птоломей отпущает на волю евреев. ...Солон толкует законы. Император Александр Север раздает хлебы римлянам во времена бывшего голоду. Все сии великие картины имеют в себе фигуры верно одеты против иконологии, писал Ноель Койпель[42]. ...Положение во гроб. Хорошая композиция, писал Тициен[43]. ...Обручение святой Катерины. Композиция приятная, писал Петр де Кортон[44]. ...Праздник деревенский. Много жару в композиции. Фигуры хорошо групповáны. Писал Рубенс[45]. ...Человек на коленях перед ангелом, который возносится на небо... Ударение света в картине хорошо изыскано, писал Рембрандт[46]... Шесть рисунков рисованы из галлереи Версальской, весьма чисто окончены, рисовал Масе. ...Есть в этой галлерее много эскизов, на бумаге, Рафаиловых, Тинторетовых и Рубенсовых. В этом же дворце есть галлерея Рубенсова—представляет в аллегории историю королевы Марии де Меджи в 24 картинах. Композиция смелая и великолепная, колера жаркие и вариации много в телах, писал Рубенс[47].

...Тюлери, дворец[48]. В саду статуи. ...Еней несет на плечах Анишза и держит за руку своего сына. Хорошая пропорция фигур, рисунок верный и чисто отделано. Делал Ле Потр[49]. ...Весталь, хороший аттитюд и одета нарядно. Весна. Аттитюд приятный. Сии 2 статуи копировал с антиков Ле Гро[50]. ...Юлий Цезарь. Аттитюд величественен и хорошо одет, делал Кусту Лене[51]. ...2 лошади крылатые, одна несет на себе Славу, а другая— Меркурия. Композиция смелая и форма пропорции хорошая. Делал Коизевоа[52]...

...Церковь гранд Жезвит (des grands jesuites), на улице св. Антония. ...Одна мавзолея из бронзу де Генри принц де Конде. Хорошая композиция, чисто выделано, делал Саразин[53]... ...Фонтан на улице Дегренель (Rue de Grenelle) представляет город Париж с двумя реками, окружен в пол-циркуля 4 фигурами, которые представляют 4 времени года. Рисунок весьма верен, и аттитюды хорошие, делал Бушардон[54]... На пласе Людовика пятогонадцать, его статуя из бронзу, хорошая форма пропорций, и рисунок весьма верен, делал Бушардон[55]... На пласе Вандом, статуя Людовика четвертогонадцать из бронзы, композиция величественная, делал Густу[56]...

В библиотеке королевской находится один кабинет эстампов, содержит в себе всех авторов работ генерально, который отворяется для публики дважды в неделю, из которого я делаю примечания для моей науки.

...В Пале Рояле, дом дюка Дорлеяна[57]. ...Юпитер уносит Европу. Колера весьма приятные. Писал Тициен[58]... 7 картин изображают 7 таинств нового завета. Композиция верная против сюжету, фигуры хорошо одеты, экспрессии натуральны. Писал Пуссен[59]...

...Парисов суд. Колера жаркие, и вариации много в колерах, писал Рубенс[60]... Фамилия Шарла первого, короля аглицкого, в четырех фигурах. Много согласия в колерах, писал Вандек[61]. Портрет одного голландца в шляпе. Колера весьма натуральные, писал Рембрандт[62]. ...Томирис, царица скифская, повелевает отрубить голову царю Кирру. Композиция величественная, хороший характер в лицах, колера весьма согласны, писал Рубенс[63]... Собрание музыкантов. Чисто отделано. Писал Валантин[64]... Богородица держит Христа на коленях... Иоанн Креститель целует Христа, которого богородица держит за руку... Иоанн Креститель в пустыне. Все сии 3 картины имеют в себе композицию приятную, рисунок справедливый, писал Рафаил[65]. ...Магдалина в размышлении. Экспрессии натуральны, писал Гвид[66]. ...Портрет дюка Валантинского, приятно кистью владел, писал Кореджи[67]... Иосиф убегает от блудницы. Весьма чисто отделано. Писал Александр Веронез[68]. ...Положение во гроб. Композиция натуральна, и хорошее положение свету и тени, писал Анибал Караджж[69]. ...Стоячий портрет милорда аглицкого. Колера натуральные, писал Вандек[70]...

...Венера моется в воде. Хороший аттитюд и рисунок верен. Писал Тициан[71]. ...12 эскизов, представляют принципиальные сюжеты из истории Константиновой. Композиция смелая. Писал Рубенс[72]. ...Портрет графа Даронделя, колера натуральные, и искусно кистью владел, писал Вандек[73]. В этом доме находится 315 картин славных мастеров...

...В доме господина Лалива де Жюли[74]. ...Один пейзаж, колера теплые, писал Ле-Мойен (Лемуан)... Один портрет в двух фигурах. Колера натуральные, кистью хорошо владел, писал Февр[75]. ...Ифижени приносится на жертву. Композиция величественная, колера согласные, приятный маньер, писал Ле-Мойен[76]... Две картины представляют морскую бурю. Натурально изображены воздух и вода, писал Верне[77]... Деревенский старик читает библию своим детям. Колера и экспрессии натуральны, писал Крюз[78]. ...Купидон из мармору представляет молчание. Разумно компановано, делал Фальконет[79]. ...В этом же доме находятся многие модели из глины, из кото-

рых уже все сделаны на марморе для Версалии[80], Марли[81] и Тюлери...

В доме Кроазата барона де Тиерс[82]. Христос перед апостолами показывает свои раны Фоме. Колера весьма натуральны, композиция верная против сюжету, рисунок верный, писал Вандик[83]... Откупщик платит деньги своим работникам. Произведение света в картине чрезвычайно хорошо, писал Рембрандт[84]...

...Портрет отца Рембрандтова. Колера весьма натуральные, и кистью искусно владел, писал Рембрандт[85]. ...Силен, которому одна баканта наливает вино. Колера натуральные, писал Рубенс[86]...

...В этом же доме есть многие модели из глины, деланы славными майстерами...

...Галлерея Аполлонова в Лувре[87]... Четыре славных баталии Александра Великого, первая—на проходе чрез Граник, вторая—под Арбелем, третья—победа над Пиром, четвертая—вход в Вавилон с триумфом. Композиция смелая и великолепная, группы хорошо рисованы, много экспрессий натуральных, писал Лебрюн[88]...

В Марли дворец...

...В саду статуи из мармору. ...Один егерь убивает оленя. Хорошо группowано, делал Густу[89]. ...Одна группа, два мальчика, чрезвычайно чисто выделано, делал Саразин[90]...

...Две большие группы, каждая из них представляет свирепую лошадь, которую один человек сильно удерживает за повод, делал Густу каде[91]. ...Венера протягивает колчан купидону[92]. Хорошая композиция, антик... Мелеагр[93]. Хорошая пропорция, антик... Фаон. Копия с антику. Хороший рисунок, делал Потр[94]. ...Венера хороших лядвий. Копия с антику. Хорошая пропорция и нежность тела, весьма чисто выделана, делал Бароас[95]...

...Версаль, дворец, 4 лье от Парижа... В покоях один плафон представляет обожение Геркулесово, композиция связана и приятная, рисунок справедлив и хорошее согласие колеров, писал Лемоен[96]... Один плафон представляет триумф Меркуриев... ...Александр Великий велел собрать множество зверей для Аристотеля, чтобы он сочинил гисторию натуральную... Александр Великий дает аудиенцию гимнозофистам[97]. ...Птоломей рассуждает с учеными в одной библиотеке... Август Цезарь принимает послов индийских. Все сии пять картин имеют в себе хорошую

композицию, колера цветные, и фигуры хорошо одеты, писал Шампань[98].

...Богородица подымает Христа из колыбели... Архангел Михаил убивает диавола. Сии две картины имеют в себе композицию весьма натуральну, рисунок верный и экспрессии натуральны, писал Рафаель[99]...

...В большой галлерее плафон представляет аллегорическую гисторию Людовика XIV, короля французского. Композиция величественная, рисунок справедлив, писал Лебрюн[100]. ... В этой же галлерее находятся 4 антика из мармору... Первая Квинтиус[101],.. вторая—Венера, называемая Дарлес, которая держит в руке яблоко[102]... третья—Диана, бегущая за охотою[103]... четвертая—Венера, которую делал Клеомен и которая весьма походит на Медицейскую[104]. Сии четыре статуи имеют в себе аттитюды, весьма пристойные каждая своему характеру, хорошие пропорции и рисунок весьма исправный...

...В саду Версальском статуи из мармору. Венера, называемая стыдливая, копия с антику, хороший аттитюд и рисунок верен, делал Коизевоа[105]... Геркулес Медицейский, копия с антику, аттитюд сильный, хорошо изражено напряжение мускулов, рисунок верен, делал Корнюс[106]... Баня Аполлонова, группа из 7 фигур. Композиция величественная, рисунок справедливый, фигуры хорошо одеты и чисто выделано, делал Жирардон и Ригодин[107]. ...Две группы по сторонам представляют Аполлоновых лошадей, по четыре фигуры в каждой. Связно групповано, хорошо изражена свирепость лошадей, рисунок справедливый, делал Гюрен и Мази[108]. Из этого дворца многие знатные картины перенесены в другие места...

Из рапорта [109]

14 сентября 1767 г.

...**И**мператорская Академия знает то верно, что римские бывшие славные профессоры имели пред прочими Академиями преимущество в рисунке, композиции, экспрессии и драпери, а в колерах, натуральных колерах армонию (harmonieux), и клерь обскюр весьма были слабы пред прочими, а почитались в этом венецияне. Но как я имею склонность обучаться тому и другому, для чего меня и послали, всепокорнейше Академию просить осмеливаюсь, дабы мне дозволено было ехать в Венецию

и пробыть там для науки последнее время, т. е. с 1-го числа будущего марта по 1 декабря 1768 г...

ПРИМЕЧАНИЯ

Антон Павлович Лосенко—один из крупнейших русских художников XVIII века, первый «академик» организованной в 1758—1764 гг. «Императорской Академии трех знатнейших художеств».

Антон Павлович Лосенко родился на Украине в 1737 г.; семи лет был взят певчим ко двору Елизаветы, а в 1753 г. «спал с голоса», и потому был отдан живописцу И. Аргунову. Затем обучался еще у Ле Лоррена и де Вельи. В 1760 г. Лосенко отправлен пенсионером в Париж, где он учился сначала у Рету (ученика Жувене), а затем, с 1763 г., после краткого пребывания в России, у Вьена, первого художника зарождающегося неоклассицизма (учителя Давида). Затем Лосенко доканчивал свое образование в Риме, уже без учителей. В 1768 г. возвратился в Россию, в 1769 г. был принят в «назначенные», в 1770 г. стал академиком и старшим профессором, в 1772 г.— директором Академии. Умер в 1773 г.

Ранняя смерть не позволила его таланту окрепнуть и до конца раскрыться. Тем не менее творческий путь художника, полный исканий и сомнений, обнаруживает недюжинное дарование.

Начальный период творчества Лосенко известен нам главным образом по портретам, в которых он является мастером рококо, вполне овладевшим утонченной живописностью колорита, свободной манерой письма и подчеркнуто-элегантной композицией, превращающей фигуру в прихотливый завиток.

Первые работы в Париже—«Чудесный улов» (1762, гос. Русский музей) и «Жертвоприношение Авраама» (1765, гос. Русский музей)—также целиком относятся к рококо. Но если в портрете Лосенко обнаружил тяготение к интимной форме рококо (например, в портрете Шувалова, в гос. Русском музее), то в картинах он всецело отдается его дворцовой форме—парадному, декоративному стилю. К тому же парижскому периоду относятся два этюда натурщиков (гос. Третьяковская галлерея), где Лосенко обнаруживает большое мастерство в чувственной трактовке человеческого тела—не только его структуры, но и живой поверхности, достигая этого при помощи тонкого и богатого колорита.

Римские работы Лосенко—«Каин» (Украина), «Авель» (1768, гос. Русский музей)—представляют академические штудии обнаженного тела, в которых намечаются новые черты: Лосенко изучает теперь прежде всего структуру тела, его мускулы, костяк, его геометрическую форму. В этом—воздействие на него со стороны развивающегося в XVIII веке неоклассицизма. Развитие его в России происходило туго—в борьбе с традициями барокко, обнаружившими здесь необычайную живучесть. Лучший пример этого—творчество Лосенко.

Произведения, сделанные им в России—неудачная картина «Владимир перед Рогнедой» и прекрасное «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, гос. Третьяковская галлерея),—овеяны барочными настроениями, особенно эскиз к последней картине (гос. Третьяковская галлерея), в котором Лосенко широко использует те «жаркие колера», тот «великий маниер», бурное движение и театральность, которыми он увлекался у мастеров барокко. В картине (оставшейся незаконченной) Лосенко делает шаг по направлению к неоклассицизму; он успокаивает движение фигур, добивается большей ясности и лаконизма в композиции, большей четкости в расположении светотени.

В своих блестящих рисунках (гос. Русский музей) Лосенко также обнаруживает свои глубокие связи с барокко и изысканным рококо, порой, однако, откликаясь и на те интимно-реалистические тенденции, которые зарождались в позднем рококо.

Та же борьба—и в теоретических взглядах Лосенко, прекрасно выразившаяся в публикуемых материалах, извлеченных из архива Академии художеств,—в любопытном «рапорте», образце тех отчетов, которые пенсионеры обязаны были посылать в Академию, и особенно—в интересном «Журнале примеченных знатных работ», в котором Лосенко добросовестно описывает все виденное им в дворцах и храмах Парижа. Несмотря на краткость и скупость оценок, они отчетливо вскрывают установку художника, направление его внимания. В них несомненно тяготение его к «большому стилю» в композиции, который Лосенко находит у Рубенса, Лебрена и других мастеров барокко, увлечение «жаркими колерами» и вообще колористическими достижениями, а также и фактурой («кистью владел смело»). В то же время в связи с поворотом к неоклассицизму стоит большой интерес к рисунку, к правдивой композиции («верной против сюжету», «весьма натуральной» и т. д.). «Натуральность» в искусстве, как известно, была тем знаменем, под которым выступил западный неоклассицизм. «Журнал» Лосенко проливает свет на те темные страницы начинающегося поворота и в русском искусстве, которые до последнего времени были почти не исследованы.

* * *

1. Из рапорта в Академию художеств от 29 ноября 1765 г. (Ленинградское отделение Центрального исторического архива. Архив Академии художеств. Дело № 1774/72, л. 21—30). «Журнал» публикуется впервые (в сокращенном виде).

Цитаты из него приведены в статьях С. Эрнста «А. П. Лосенко» («Старые годы», 1914, № 1) и Г. Жидкова «К вопросу о природе раннего русского академического классицизма» («Труды отделения искусствознания Института археологии и искусствознания», Ранион, № 1, 1926); «Картина А. Лосенко «Чудесный улов рыбы» («Среди коллекционеров», 1924). В работах последнего была уже отмечена большая ценность «Журнала» Лосенко, а также была дана и серьезная характеристика его. Выражаем благодарность Г. Жидкову за помощь в разыскании публикуемого материала.

2. *Жувене Жан.* «Свидание Марии и Елизаветы». 1716. Лувр.

3. *Бланшар Жак.* «Сошествие св. Духа». 1634. Гравировал Regnesson.

4. *Бурдон Себастьян.* «Мучение св. Петра». 1643. Лувр.

5. *Корнель Мишель*, отец. «Св. Павел и Варнава». 1644. Гравировал F. Poilly (рисунок к этой картине—в Лувре).

6. *Кусту Никола* старший. «Снятие со креста». 1699—1714. Написано совместно с Гильомом Кусту и Антуаном Куазево. Собор Нотр-Дам.

7. *Куапель Шарль Антуан.* «Эммаус». Картина была там в 1778 г. (см. M. D.*** Uoyage pittoresque de Paris. 1778).

8. *Ван Лоо Карл.* «Мадонна». Церковь св. Мерри.

9. *Лемуан Жан Батист* (1681—1731). «Крещение». Мраморная группа. Кончал Жан Батист Лемуан младший. Сведение неверно: группа сделана для церкви St. Roch, где находится и сейчас.

10. *Гулэ* или *Гусэ Тома.* «Мучение св. Жерве» (St. Gervais). До 1645. Лион.

11. *Филипп де Шампань.* «Обретение мощей св. Жерве (St. Gervais) и св. Протасия (St. Protée)». Ок. 1655. Лувр. «Перенесение мошей тех же святых». Ок. 1655. Лувр.

12. Abbay St. Germain de Près. Rue St. Benoit (Аббатство Сен-Жермен, на улице Сен-Бенуа).

13. *Рету Жан* младший. «Павел и Анания». 1718. Лувр.

14. Monastère des chartreux (монастырь ордена картезианцев).

15. 1689. Лувр.

16. Монастырь босоногих кармелиток (Monastère des religieuses carmelites de schaussées).

17. *Лебрен Шарль.* «Христос в доме Симона». Венеция. Королевская академия. «Раскаяние Магдалины». Лувр. «Христос в пустыне». Лувр.

18. *Жувене.* Лилль.

19. *Де ла Гир Лоран.* «Въезд в Иерусалим». 1650. Сейчас в Сен-Жермен де Прэ.

20. *Пигаль Жан Батист.* «Мадонна с Христом». 1745.

21. *Жувене.* «Соборование». Лувр.

22. Картина не упоминается в путеводителе 1778 г.

23. «Богоматерь скорбящая». В путеводителе 1778 г. в этой церкви упоминается картина на тот же сюжет Ф. де Шампаня.

24. Ошибка: *Ле Муан Франсуа.* «Вознесение богоматери». Плафон. 1731—1732. В 1778 г. считался произведением Лебрена. Лебрен. «Сошествие св. Духа». 1654. Лувр.

25. Основана в 1648 г., в 1795 г. перестроена в Национальный институт, позже—в Ecole des Beaux Arts.

26. *Жувене.* «Снятие со креста». 1697. Лувр.

27. *Ван Лоо.* «Аполлон и Марсий». 1735. Лувр.

28. *Ван Лоо Луи Мишель*, сын. «Аполлон и нимфа». 1733. Лувр.

29. *Виен Жозеф Мария.* «Дедал и Икар». 1754. Лувр.

30. *Буше Франсуа.* Возможно, что речь идет о картине «Венера и Вулкан». 1732. Лувр.

31. *Сантер Жан Батист.* «Сусанна». Лувр.

32. *Шарден Жан Батист Симеон.* Натюрморт. 1728. Лувр.

33. *Бушардон.* «Христос с крестом». 1745. Лувр.

34. *Фальконэ Этьен Морис.* «Милон Кротонский». Модель. 1744.

35. Luxembourg—дворец герцогов Орлеанских в Париже. Построен в 1615—1620 гг. В настоящее время в Люксембурге находится Музей новой живописи.

36. *Ван Дейк Антон.* «Портрет неизвестного с сыном». 1627—1630. Лувр.

37. *Пуссен Никола.* «Сбор манны». 1639. Лувр.

38. *Сальватор Роза.* «Баталия». Лувр.

39. *Пуссен.* «Похищение сабинянок». Лувр.

40. *Вуэ Симон.* «Слава держит в руках Людовика XIII младенцем». Картина была в Академии в 1778 г.

41. *Пуссен.* «Экстаз ап. Павла». 1639. Лувр.

42. *Куапель Ноэль.* «Птоломей отпускает евреев». Ок. 1675. Лувр. «Солон толкует законы». Ок. 1675. Лувр. «Александр Север выдает римлянам хлеб». Ок. 1675. Лувр.

43. *Тициан Вечелли.* «Положение во гроб». Ок. 1518. Лувр.

44. *Пьетро Берретини да Кортона.* «Обручение св. Екатерины».

45. *Рубенс Петер Пауль.* «Деревенский праздник». Лувр.

46. *Рембрандт Гарменс ван Рейн.* «Товий и ангел». 1637. Лувр.

47. *Рубенс.* Галлерея Марии Медичи. 1621—1625. Лувр.

48. Дворец Тюльери, рядом с Лувром. Разрушен в 1871 г.

49. *Ле Потр.* «Эней и Анхиз». Начато в 1696 г. по эскизу Жирардона, закончено в 1715 г. Лувр.

50. *Легро Луи.* Копии с антиков. 1668.

51. *Кусту* старший. «Юлий Цезарь». 1700-е годы. Лувр.

52. *Куазево Антуан.* «Слава» и «Беллерофон». Марли (рядом с Версалем).

53. *Саразен Жак.* Гробница Генриха Бурбонского, принца Конде. Местонахождение указано ошибочно: сделана для церкви Сен-Луи.

54. *Бушардон.* Фонтан в честь Людовика XV. 1739.

55. *Бушардон.* Статуя Людовика XV. Уничтожена во время Великой буржуазной революции. Эскиз в Безансоне.

56. Ошибка: статуя Людовика XIV на площади Вандом была сделана Жирардоном в 1629 г. Уничтожена во время той же революции.

57. Palais Royal. Построен в 1629 г. для Ришелье. В XVIII веке принадлежал Орлеанам.

58. *Тициан.* «Похищение Европы». 1562. Было там в 1778 г.

59. *Пуссен.* «Семь таинств». 1643. Лондон. Bridgewater-House.
60. *Рубенс.* «Суд Париса». Дрезден.
61. *Ван Дейк.* «Портрет детей короля Карла I английского». Лувр.
62. Какой портрет имеется в виду, установить не удалось.
63. *Рубенс.* «Томирис (Thomyris), царица скифская». Ок. 1633. Лувр.
64. *Валантен.* «Концерт». Лувр.
65. *Рафаэль.* «Мадонна с Христом». Лувр. «Святое семейство», Лондон. Bridgewater-House. Авторство Рафаэля оспаривается (Дж. Пенни?). «Иоанн креститель в пустыне». Лувр (Себастиано дель Пиомбо?).
66. *Гвидо Рени.* Лувр.
67. *Антонио Аллегри*, называемый Корреджио. «Портрет дюка Валантена». Был в Palais Royal в 1778 г.
68. *Веронезе Александр Турки*, называемый л'Орбето. «Иосиф и жена Пентефрия». Было там в 1778 г.
69. *Караччи Аннибале.* «Положение во гроб». Лувр.
70. *Ван Дейк.* Портрет английского пэра. Лувр.
71. Ошибка: в 1778 г. в Palais Royal было «Купанье Венеры» Джулио Романо.
72. *Рубенс.* 12 эскизов сделаны в 1622—1625 гг. для гобеленов по заказу Людовика XIII. В настоящее время разошлись по частным собраниям.
73. *Ван Дейк.* Портрет графа д'Арунделя. Есть три его портрета 1632—1640 гг. в Англии (Grove и Arundel-Castle).
74. Коллекция Lalive de Jully была распродана в 1770 г.
75. *Лефевр Клод.* «Учитель и ученик». Лувр.
76. *Лемуан.* «Жертвоприношение Ифигении». Было в коллекции Lalive de Jully в 1770 г.
77. *Верне Клод Жозеф.* «Гроза на море», «Вид в порте Civitta Vecchia». Лувр.
78. *Грез Жан Батист.* «Чтение библии». 1755.
79. *Фальконэ.* «Амур». 1757. Лувр.
80. Версаль—дворец, бывш. королевская резиденция, близ Парижа.
81. Марли—замок в окрестностях Версаля.
82. *Crozat, Baron de Thiers.* Коллекция приобретена Екатериной II в 1771 г. для Эрмитажа.
83. *Ван Дейк.* «Неверие Фомы». Ранний период. Эрмитаж.
84. *Рембрандт.* «Притча о виноградаре». 1637. Эрмитаж.
85. *Его же.* «Портрет отца». Эрмитаж.
86. *Рубенс.* «Вакх». 1637—1640. Эрмитаж.
87. Лувр—дворец в Париже. См. прим. 20 на стр. 519.
88. *Лебрен.* «Переход через Граник», «Битва при Арбеле», «Победа над Порусом», «Въезд Александра в Вавилон». 1661—1668. Лувр.
89. *Кусту* старший. «Мелеагр». 1706. Брест.
90. *Саразен.* «Два мальчика». Группа была в Марли в 1778 г.
91. *Кусту* младший. Две группы «Укрощение коней». Площадь Согласия в Париже.
92. «Венера и купидон». Группы, описанной Лосенко, в середине XIX века не было ни в одной европейской коллекции.
93. Мелеагр. Античная копия с Скопаса, близкая к «Мелеагру» Ватикана. Версаль.
94. *Лепотр Пиер.* «Флейтист». 1679. Был в Марли в 1779 г.
95. *Барруа Франсуа.* Свободная копия с Венеры Каллипиги (Неа-

поль, Национальный музей). 1683. Одежда закончена Тиери. Лувр, парк Тюльери.

96. *Лемуан*. Плафон в зале Геркулеса (Salon d'Hercule). 1773—1776. Версаль.

97. Гимнософисты—индусские философы-аскеты.

98. *Шампань Жан Батист*. «Триумф Меркурия». Плафон. 1671 г. «Александр и Аристотель», «Александр и философ Калама» (Calamus), «Беседа Птоломея с учеными», «Август принимает индийских послов». Версаль.

99. *Рафаэль*. «Большое св. семейство». Ок. 1518. Лувр. «Архангел Михаил», 1518. Лувр.

100. *Лебрен*. Аллегорическая история Людовика XIV. Плафон. 1679—1684. Версаль.

101. Вероятно, ошибка; может быть, Лосенко имеет в виду античную статую римского оратора или статую «Германика» Клеомена, сына Клеомена, афинянина.

102. Венера из Арля (d'Arles). Школа Праксителя. Реставрирована Жирардоном. Лувр.

103. Диана-охотница (Версальская), I век до н. э. Лувр.

104. Бронзовый отлив с Венеры Медицейской, сделанный бр. Келлерами для Людовика XIV. Подпись «Клеомен, сын Аполлодора»—фальшивая.

105. *Куазево*. Свободная копия 1686 г. с «Venus pudica» («Венера на корточках»). Лувр.

106. *Корню Жан*. Копия с Геркулеса Фарнезского (Гликона Афинского. Копия с Лисиппа. Неаполь). 1694. Версаль.

107. *Жирардон и Реньоден*. «Купанье Аполлона» (Аполлон и шесть нимф). 1666—1675. Версаль.

108. *Герен Жилль*. «Тритон и кони Аполлона». 1668—1672. Версаль.

109. Архив Академии художеств, дело № 1774/72, л. 44 об.

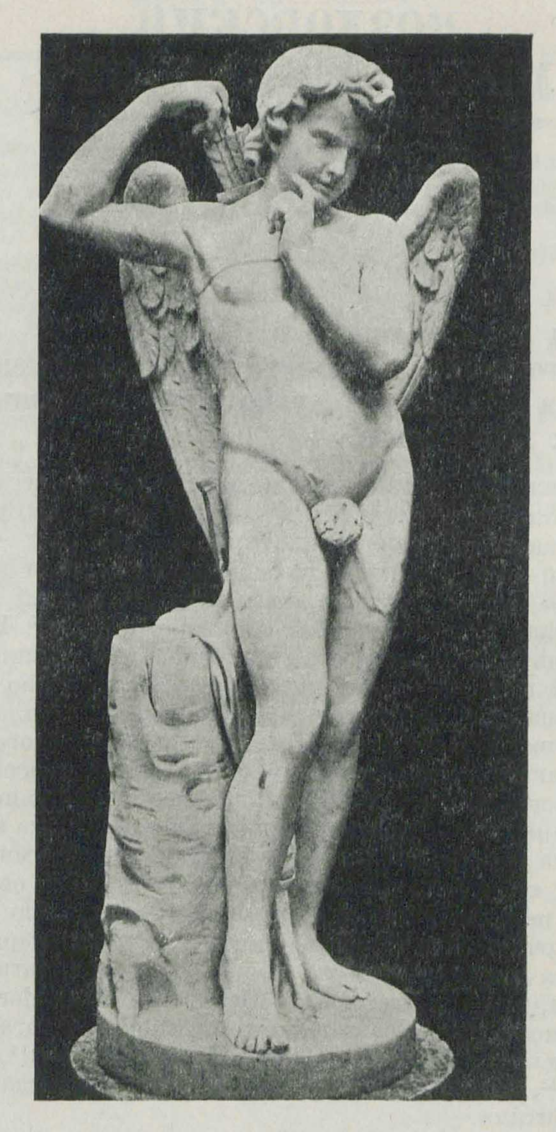
КОЗЛОВСКИЙ МИХАИЛ ИВАНОВИЧ

(1753—1802)

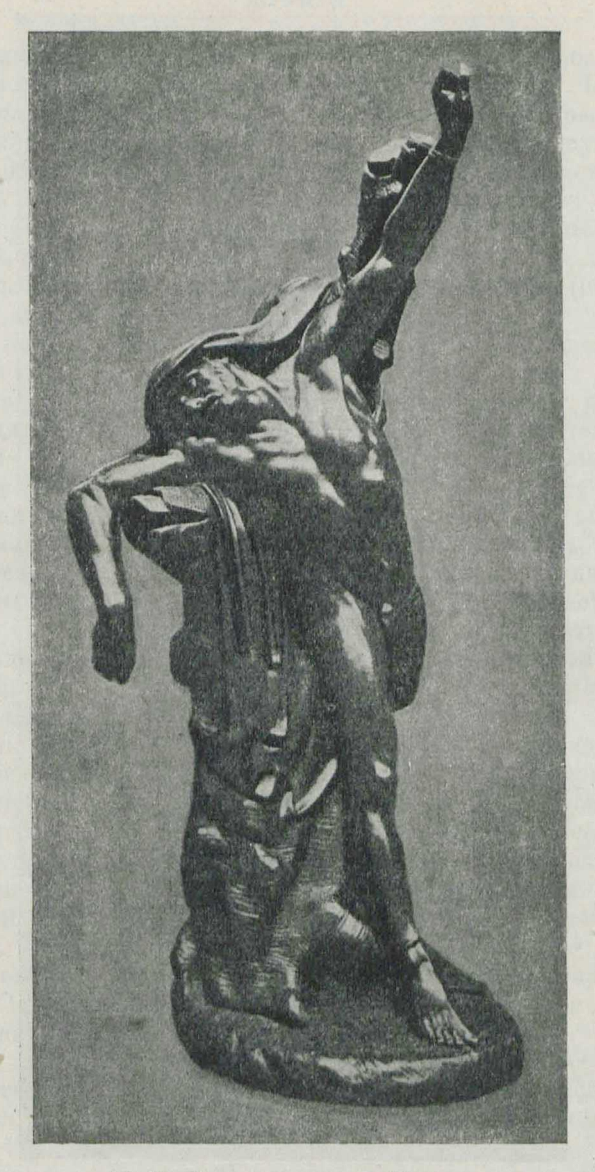
Журнал пребывающего в Риме императорской Академии художеств пенсионера Михаила Козловского, усмотренные славные вещи великих художников [1]

1. В палатах Ватикана[2], где находится множество вещей достопамятных, например, как в капелле Сикстина[3], расписана вся Микеланжем[4], главная картина представляет страшный суд, где сей мастер показал ужасное дарование и искусство, как жаркая связка группов, так весьма крепкий и ученый рисунок. Еще расписаны ложи и четыре комнаты[5] Рафаилом. Между очень хорошими лучшая картина пред[ставляет] школу афинскую[6], которая скомпанована весьма разумно и благородно, головы нарисованы прекрасно, также и в платье очень много хорошего. Другая пред[ставляет]: когда прогоняют Полидора[7], также во всех частях сия картина пресовершенна. Еще с его идеи произведена Жюль Романием (Джулио Романо): в сей картине очень хорошая связка группов, также и прекрасная рисовка лошадей[8]. Рафаил как компановал умно и благопристойно, так же и производил учено, с великим основанием. В сих же палатах очень хорошая и большая библиотека, где написан блафон (плафон) Г. Менцем (Менгсом) изрядный. Да еще арсенал для сорока тысяч солдат. Там же палатам сделана пристройка, которая называется Бельведер (Belvedere), где находится множество чрезвычайных антиков, из которых славнейшие: Аполлон (Бельведерский)[9], Лаокоон[10], торс[11], Антино[12], Клеопатра[13], весталь[14], которая для положения платья очень хорошего штиля.

2. В Капитолийской галлерее[15] находится между множеством хороших картин, лучшие суть следующие: гюидова пред[ставляет] фортуну[16], весьма произведена искусно. Также



М. И. Козловский. Амур.



М. И. Козловский. Поликрат.

М. И. Козловский. Памятник Суворову.

две картины Н. Пусеня изрядные[17]. Пиетро Кортонова картина пред.: когда дочь Агамемнона приносят на жертву[18]. Щастливо скомпанована. Эффекту очень хорошего. Его же пред.: похищение сабинок[19], в сей картине хорошая связка группов, но рисовка весьма слабая и генерально без благопристойности. В другой галлерее[20] находятся статуи Антики, из которых лучшие суть следующие: Антино[21], Бойцы[22], Гладиатор умирающий[23], два центавра[24], Флора[25], египтянин[26], который весьма полезен для учения препорции, и множество бест (бюстов) и портреты прекрасные.

3. В палатах Барберини[27] находится множество изрядных вещей, из которых лучшие: картина Н. Пусеня пред.: Германикуса умирающего[28]. Вот настоящая компановка, где все фигуры находятся в натуральном положении и где зрителю представляется тишина смешана с превеликим плачем. Словом сказать, что сия картина нимало не уступает Рафаилу, ибо столь же накомпанована с душою и с превеликим разумом. Гвидом [написана] картина, пред.: святую Магдалину[29], очень хорошая вещь, а особливо голова. Леонардо Винчи находятся две головы неоцененных[30]. В передней же большой сале (зале) блафон расписан Кортоном с великим дарованием, и хотя есть местами очень худо нарисовано, однако для сей превеликой махины простительно, ибо не все великие люди могли производить большие махины.

4. В палатах Бургезе[31]. Сия галлерея пренаполнена хорошими вещами, из которых я нахожу лучшие: Доменикино— картина пред.: забаву дианину с нимфами[32]. Компанована прекрасно, головы их все соответствуют ихнему интересу. И нарисована плавким штилем. Им же голова, пред.: святую Сичилию[33], прекрасного характеру. Сей человек своим плавким, с натурой сходным рисунком всех превосходит живописцев модернов. Рафаила картина пред.: снятие со креста[34]. Весьма разумно скомпанована и с большим искусством нарисована. Картина Тицианова пред.: когда Грации вяжут глаза Амуру[35]. Весьма славная вещь для колеров.

5. В палатах Ди спада[36] находится славная картина Гвидова, пред.: когда уводит Парис Елену. Его же пред.: июдиту держаща голову алинферна[37]. Идея очень хорошая, голова прекрасная, также и платье очень хорошего штиля.

6. В палатах Фарнезе[38], где находится галлерея, расписана Анибалом Карач со своими учениками Доменикином, Гюидом

М. И. Козловский. Геркулес на коне.

и Лафранком; вся генерально расписания очень хорошего. Самим им произведены следующие картины: триумф Бакусов, весьма прекрасно скомпановано, нарисовано также учено и с превеликим жаром. Еще два Полифема, которые также нарисованы учено с подражанием Эркулесу Антику. Еще Епитер (Юпитер) с Юноною. Скомпановано с большой грацией. Гюидом произведены также очень хорошие картины, но лучше всего ему зада-

лось сделать Андромедину голову, которая у всех в большом почтении. Лафранком сделано шесть Академий, из которых пять нарисованы очень учено, а последняя очень слабо. Анабал (Аннибале) Карач имел великое дарование производить учеников, как и видно с его ученого и широкого рисунку, который весьма открыт и понятен учащемуся. К сему же двору принадлежат Эркулес[39], Флора[40] и группа, пред.: бойцы удерживают разъяренного быка[41], который в большом почтении, потому что из цельного камня, а скульптура посредственна.

7. В палате Колона[42]. В сей галлерее множество хороших картин, из которых нахожу лучшие: Гверчино пред.: положение во гроб[43]. Весьма щастливо скомпановано и превеликого согласия теней, также и нарисовано изрядно, а особливо головы. Картина Тецианова (Тициана) пред.: Венера, когда удерживает Адониса, идущего на охоту[44]. Скомпановано изрядно, но в красках—славная картина. Его же пред.: Ганимеда, несящего (несомого) орлом. Скомпановано прекрасно, а в красках весьма много натуры[45]. Паоло Веронезе пред.: Венеру с Купидоном[46]. Очень щастливая идея. В сей же галлерее находятся два славных ландшафта Кло делореневых[47]. Что же касается до статуй, то их очень много, но большая часть худых...

Что же касается до Риму, то истинно место философическое! Где можно спокойно упражняться, кто в чем желание имеет. 1-е, что забав очень мало и почти совсем нет. 2-е, щегольства излишнего не спрашивается: кто как бы ни ходил. 3-е, да и народ самый несколько меланхолический. И потому всеми примечено, что кто ни приезжает в Рим, то некоторым образом переменяется и бывает больше привязан к своему делу. А что ж до художества,—светские весьма ослабели, а особливо скульптура, которая должна много стыдиться перед Антиками и модернами до время Карло Морати [Маратто]...

ПРИМЕЧАНИЯ

Михаил Иванович Козловский—один из блестящих русских скульпторов. Его творчество поражает разнообразием исканий. То он увлекается страстным напряжением почти барочных образов, то отдыхает на ясных, идиллических мотивах, овеянных еще рокайльной изысканностью, то, наконец, пытается найти новую, более строгую форму героики, нащупывая путь к неоклассицизму.

Козловский учился в Академии у французского скульптора Жилле, блестящего и манерного представителя рококо, влияние которого отразилось на ученическом барельефе Козловского («Изяслав Мстиславович», гипс, 1772, гос. Третьяковская галлерея и гос. Русский музей). Во время своего пенсионерства в Риме (1774—1779) Козловский испытывает воздействие неоклассицизма, возможно, через того же Вьена, что и Лосенко (его советами Козловский пользовался в Риме). Новые идеи и настроения отразились и в публикуемом «Журнале» и в римских работах, особенно в прекрасном «Пастушке» 1775 г.*. Козловский мастерски передал упругое тело юноши, найдя точную и крепкую объемную форму и убедительно передав легкое движение. В прекрасных терракотовых эскизах, повидимому, сделанных тогда же (гос. Русский музей), Козловский достиг исключительной силы выразительности (особенно в «Ахилле с телом Патрокла»).

В России, куда Козловский возвращается в начале 80-х годов, он прежде всего принимается за статую Екатерины, которую изображает в виде Минервы (мрамор, 1785, гос. Русский музей). Для Мраморного дворца он делает два мраморных барельефа: «Камилл избавляет Рим» и «Возвращение Регула в Карфаген»—типичные для неоклассицизма по своей героической тематике (Мраморный дворец—ныне здание ГАИМК).

В 1788 г. Козловский снова уезжает за границу, в Париж, куда попадает как раз к началу революции. Разумеется, русский художник, воспитанный царской Академией, не мог понять ее сущности, но все же в какой-то мере он был захвачен общим возбуждением, которое отразилось на его замечательном скованном «Поликрате» (1790, гипс, гос. Русский музей).

Произведения Козловского середины 90-х годов, сделанные в России, типичны для его колебаний. Они носят совсем иной характер. Чувство получает в них идиллический оттенок. Козловский стремится преодолеть чувственность рококо путем приближения к рационалистической ясности и простоте неоклассицизма, в то же время возвращаясь к изысканной грации, напоминающей тот же стиль рококо. Характерна самая тематика: «Спящий амур» (1792, Павловск), «Девочка с бабочкой» (до 1794, гос. Русский музей), «Минерва с гением» (1795, гос. Русский музей), «Гименей» (мрамор, 1796, гос. Русский музей), «Амур» (мрамор, 1797, гос. Русский музей и гос. Третьяковская галлерея). Последний—одно из самых замечательных произведений этой группы. Лишь одно произведение этого периода носит иной характер. Это—мраморная скульптура «Бдение Але-

---

* Повидимому, его следует видеть в статуе, носящей название Аполлона, в гос. Русском музее и гос. Третьяковской галлерее.

ксандра Македонского» (до 1792, гос. Русский музей), в котором мастер воплощает свои мечты о новом герое—стоическом человеке.

Эта скульптура предвещает поворот конца 90-х годов. Сознавая нарастающую в русском обществе потребность в героике, он создает группу высокогероических произведений—«Геркулеса на коне» (бронза, 1799, гос. Русский музей и Павловск), «Сампсона» (бронзовый фонтан, Петергоф, 1800) и памятник Суворову (бронза, 1801, Ленинград, Площадь жертв революции). В них он достигает вершины своего творчества и в то же время приближается к неоклассицизму, преодолевая наследие барокко, особенно в последней из этих работ.

Позже Козловский создает два изумительных надгробия: генералу Мелиссино (1800, бронзовый барельеф, Лазаревское кладбище в Ленинграде) и Строгановой (мрамор, 1802, там же). Козловский поднимается здесь до выражения подлинной глубочайшей скорби, вполне освободившись от театральности барокко. Однако его страстная скорбь еще далека от строгой ясности неоклассических надгробий.

Козловский оставил большое количество блестящих рисунков.

Ранняя смерть (48 лет) оборвала творчество Козловского в самом его расцвете и не дала ему сделать последних шагов к чистому неоклассицизму. Он остался для нас прекраснейшим мастером его преддверия, воплотившим все его искания и порывы.

* * *

1. ЛОЦИА (Ленингр. отд. Центр. истор. архива). Архив Академии художеств, дело № 1776/28, л. 37—42. Материал публикуется впервые.

2. Ватикан—дворец-резиденция римских пап. Здесь собраны большие коллекции античного искусства, а также итальянского искусства со времени Возрождения, фрески Рафаэля и Микеланджело.

3. Сикстинская капелла. См. прим. 13 на стр. 115.

4. Микеланджело расписал в Сикстинской капелле лишь плафон. В росписи стен принимали участие Пинтуриккио, Ботичелли и др.

5. Лоджия—открытая галлерея в Ватикане, расписанная учениками Рафаэля по его эскизам. Комнаты (станцы) расписаны Рафаэлем.

6. Фреска «Афинская школа». 1508—1511.

7. Фреска «Изгнание Илиодора». 1514.

8. Речь идет, вероятно, о фреске «Битва Константина с Максенцием». 1523—1534.

9. Аполлон Бельведерский, работы греческого скульптора Леохара, I век до н. э. Сейчас там же.

10. Работы родосских скульпторов Агесандра, Полидора и Афинодора. I век до н. э. Там же.

11. Бельведерский торс, работы Аполлония, сына Нестора. I век до н. э. Там же.

12. Неизвестно, говорится ли здесь о колоссальной статуе Антиноя в виде Вакха или о статуе Гермеса, восходящей к оригиналу Праксителя, которая в XVIII веке считалась изображением Антиноя. Обе статуи там же.

13. Речь идет о «Спящей Ариадне», раньше называвшейся «Клеопатрой», III—II века до н. э. Там же.

14. Статуя весталки находится в музее Киарамонти (часть Ватикана).

15. Ошибка: в Капитолийском музее нет картинной галлереи. Речь идет о музее в палаццо Консерваториев (римского Сената), на том же Капитолийском холме.

16. *Гвидо Рени.* «Фортуна». Находится в музее св. Луки в Риме.

17. *Пуссен.* «Орфей среди нимф», «Флора».

18. «Поликсена у гроба Александра» (1620—1640). Ранее считалась изображением «Жертвоприношения Ифигении». Там же.

19. «Похищение сабинянок». 1620—1640. Сейчас там же.

20. Капитолийский музей, основанный в XVII веке.

21. Статуя Антиноя в натуральную величину. Сейчас там же.

22. В Капитолийском музее нет такой группы. Речь идет, вероятно, о «Бойцах» в палаццо Консерваториев.

23. «Сраженный галл». III век до н. э. Копия с оригинала Епигона.

24. Работы Аристея и Папиаса. II век н. э., копия с оригинала I века н. э. Сейчас там же.

25. «Флора», найденная в 1744 г. на вилле Адриана. Сейчас там же.

26. В Капитолийском музее есть собрание египетских статуй; неизвестно, которую Козловский имеет в виду.

27. Музей в палаццо князей Барберини возник ок. 1624 г.

28. «Смерть Германикуса». 1626—1627. Сейчас там же.

29. Сейчас в Лондоне, в Национальной галлерее.

30. Сейчас в галлерее Боргезе нет произведений Леонардо.

31. Галлерея палаццо Боргезе была основана кардиналом Сципионом Боргезе в XVI веке.

32. «Охота Дианы». 1617. Сейчас там же.

33. Речь идет, вероятно, о «Кумейской сивилле». Там же.

34. «Положение во гроб». 1507. Там же.

35. «Воспитание Амура». Ок. 1565. Там же.

36. Палаццо кардинала Спада возник в XVI веке.

37. Обеих картин нет в палаццо Спада. Может быть, речь идет о картине Гвидо Рени «Юдифь с головой Олоферна» в Сансе (Франция).

38. Палаццо Фарнезе построен в XVI веке. Галлерею расписывали братья Караччи с учениками в 1596—1604 гг.

39. Геркулес Фарнезский. Копия с греческого оригинала IV века до н. э., восходящего к Скопасу. Сейчас в Неаполе (Бурбонский музей).

40. Найдена вместе с Геркулесом Фарнезским. Там же.

41. Фарнезский бык. Копия с бронзового оригинала Аполлония и Тавриска из Tралл. Середина II века до н. э. Там же.

42. Галлерея палаццо Колонна основана папой Филиппом Колонна в XVII веке.

43—46. Сейчас не находятся в палаццо Колонна.

47. *Клод Лоррен.* Один из ландшафтов—«Вид развалин дворца цезарей». Сейчас там же.

ИВАНОВ
АРХИП МАТВЕЕВИЧ

(1749—1826)

Рапорт Архипа Иванова, Михаила Иванова и Ивана Бельченкова из Рима[1]

19 июля 1773 г.

...С рачением рассматриваем, сколько возможность позволяет, оные вещи, которых долговременное учение и подражание делает искусных художников, что теперь нас весьма в оном мнении подтверждает: прежде мы думали, как и много прочих, что и без них можно достичь до совершенства, имея хорошее наставление от мастеров, соединя к неусыпным трудам и беспрерывному учению натуры. Но теперь ясно видим, что мы весьма ошибались и что оная самая натура нас ослепляет, будучи столь часто различна и имея в себе без сравнения более худого, нежель той красоты, которую антики столь щастливо в своих работах показали. Знаем, что оное описание Императорской Академии покажется чудно, понеже как и мы в том уверены, что она во сто раз более о том известна, но мы столь тронуты красотою оных вещей и притом мы столь радостны найтись одного с нею мнения, что нам невозможно было о том не упоминать... Но сколь нам чувствительно, когда вспомним, что нам столь малое время осталося пользоваться оными вещами, которые требуют продолжительного учения... и что не успели в Рим приехать, как должно из оного выезжать[2]...

Предисловие из книги «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев[3], и примечание о портретах»[4]

Переведены первое с итальянского, а второе с французского коллежским асессором Арх. Ивановым, СПБ, 1789 г.

Предлагая понятие о совершенном живописце, небесполезным нахожу представить и особенно о Живописи, что она есть, когда возымела свое начало и чем она полезна.

Живопись есть такое художество, которое чертами и красками изображает на плоской поверхности все видимые предметы.

Время, с которого она ведет свое начало, неизвестно, по причине утраты тех сочинений, коими древние повествовали о сем художестве; тем более, что и все прочие исследования, касающиеся до сего, как говорит Плиний, ничего достоверного не показывают.

Но как бы то ни было, а между всеми искусствами, кои природа определила в удел роду человеческому, Живопись есть самое приятное и служит для полезного увеселения очам и разуму. Поэзия в вещании своем равным образом не имеет другой меты, кроме того же полезного увеселения. Они суть две сестры, намерения коих одинаковы; орудия, каковые употребляют они для достижения своих целей, также сходны и разнятся только видом своим. Если одна из них, чтобы дойти до разума и его тронуть, открывает путь себе в зрении нашем, то другая представляет разуму словесные картины, но поелику Живопись касается души пособием чувства, то кажется, что сие средство есть надежнейшее для возбуждения оной. Она прельщает глаза наши тем искусственным представлением, через которое мы пользуемся будто самим присутствием весьма отдаленных от нас предметов или и таких, коих уже и в свете нет. Сила оной трогает и привлекает всякого незнающего и самих художников. Живопись услаждает нас хорошим в природе выбором, разнообразием, новостию представляемого ею; историею и баснословием, кои возобновляет в нашей памяти, остроумными своими изобретениями и теми аллегорическими изображениями, которых мы подлинные значения проникать поставляем себе за удовольствие.

Надобно сказать, что сила Живописи простирается на нас более, нежели сила Поэзии, потому что Живопись действует посредством чувства зрения, которое вообще имеет больше власти над душою, нежели прочие чувства, и затем, что она глазам нашим представляет самую натуру. В рассуждении чего и Гораций говорит: все то, что входит слухом, имеет должайщий путь и трогает нас гораздо меньше, нежели входящее посредством глаз, кои суть свидетели паче надежные и верные.

Рассуждая о Живописи, нахожу в ней и такие преимущества, коих чужды самые предметы ее подражания, как, например, несчастные приключения, всякие чудовища и мертвые или кончающиеся люди, на которых смотреть мы, может быть, не захотели бы или которых видели б мы не без страха, но при всем том мы взираем на них с некоторою охотою, когда на картине представлены, и чем они сходнее с натурою изображены, тем охотнее мы на них смотрим.

Словом сказать, Живопись, равно как и Скульптура, подражательницы природы преизобильные, избирая лучшее в ней, сообщают изящный вкус любящим их и дают им превосходство над другими; ...открывают прибыточные отрасли торговли по многим вещам, какие из разных земель для довольствования людей достаточных обыкновенно выписываются на знатные суммы в те области, где нет истинного понятия о Свободных Художествах или где, в противность разуму, они пренебрежены. Причем надлежит уважать и то, что когда сии художества укрепляют сведущих в истории и баснословии, то, конечно, не менее наставляют и тех, кои сим наукам не обучены...

...Они причиною еще и того, что, украшая Государство драгоценными их творениями, как бы цветами, и соделывая оное приятнейшим, не токмо умножают в жителях увеселение и способствуют к составлению блаженства между ими, но, можно сказать, и любовь к отечеству усугубляют. Сие доказывается примерами Греков и Римлян, кои, отличив себя больше других народов уважением к наукам и художествам и успехами в оных, оказали, может быть, от того и более горячности к землям своего рождения.

Обладатели всех просвещенных народов содержали всегда в употреблении картины и статуи как для украшения, составляемого оными, так и для того, что посредством их могли удоб-

А. М. Иванов. Крещение Ольги. Фрагмент.

нее влагать в народ желанные ими похвальные чувствования*. На тот же конец Знатнейшие Художества и здесь промыслительно учреждены ревнующею о утверждении благоденствия в своем народе Великою России императрицей. О если бы... многоимущие сыны ее, умножив собою число истинных соревнователей, ...жертвовали ежегодно некоторую долю своих доходов в поощрение и подкрепление одноземным своим художникам, тогда бы возбужденная между сими соревнительность заставила каждого усугубить свои силы к произведению в знатнейшем количестве с вящшим старанием делаемых творений, и Россия, обогащая ими свои селения и переменяя сим образом вид свой более и более на благолепнейший, могла б в скорейшее время представить свету на диво новую в себе Грецию и Италию.

В Греции, для приведения художеств в цветущее состояние, ободрение было крайне великое. Там живописец был знатен, сколь скоро того стоил: сей род достоинства делал из простого человека знаменитую особу. Общенародные храмины, где живописцы выставляли свои картины, были такие места, куда все знатнейшие Греции люди от времени сбиралися судить об оных. Работы великих мастеров не были тогда почитаемы за обыкновенные уборы покоев, они считались украшением государства и общественным сокровищем, коим пользоваться принадлежало всем согражданам**. Из чего не трудно заключить, что тогдашние художники имели возможность от такового поощрения получить всю потребную горячность для приведения в совершенство своих способностей.

При сем кстати упомянуть можно о том относительном к чести художеств изречении, которое обыкновенно везде говорится по осмотрении хорошо выстроенного и творениями оных украшенного дому: в нем столь все прекрасно, что отнюдь бы из него не вышел...

С тем же чувствованием говорится тоже о целом городе и о целой области, и сие изречение можно справедливо с прочими сказать о престольном городе св. Петра (Петербурге). Он, напоминая бессмертное имя своего Основателя[7], может славиться и взятым о его благолепии и выгодах попечением Великия Екатерины II, которая его украсила достойными сего Основателя и своего

* Энциклопедия, XII часть, стр. 267[5].
** Энциклопедия, XII часть, стр. 253[6].

имени зданиями. Он не таков, как Рим, который представляет все лучшие здания в испроверженном или в искаженном от времени и переделки виде, но, напротив, вмещает в себе, в целости своей, толикие же храмы, дворцы и другие здания, которые для дивного искусства и высокой цены вещества, из какового некоторые из них построены, могут равняться со всем тем, что есть прекраснейшего в свете. Водоводы его, т. е. канал Екатерины, Фонтанка и набережные, с мостами, соответствующими их великолепию, кроме того, что своею красотою, богатством и удобностию пленяют жителя, но и доставляют ему притом двойную выгоду: чистую воду и судоходный путь. Здешние же Адмиралтейской и Петропавловской обелиски[8], напоминая, кем они воздвигнуты, показывают нам создателей блаженства нашего, основавших в России науки и художества. Бронзовому в Риме Марка Аврелия изображению[9] знатоки не более удивляются, как и изваянному в Санкт-Петербурге, благо изволением Великой Екатерины, изображению Петра Великого[10]. И ежели ко всему сказанному присовокупить многие другие общественные великолепные здания, неисчетным иждивением построенные, то не токмо нынешний Рим, но и другие знатнейшие города Европы не в состоянии будут с ним спорить о выгодах и превосходстве...

В заключение всего долгом себе поставлю просить читателя о извинении, если встретит какую-нибудь неясность в моем переводе, и о приписании сего трудности относительных к Живописи выражений, кои, в рассуждении недавнего художеств здесь заведения, оставались непереведенными с италиянского языка на российский. Признаюсь, что они составляли наибольшее для меня затруднение, которое неоднократно приводило меня к намерению оставить сей перевод, дабы новостию приисканных мною именований не оскорбить нежность слуха и не подвергнуть себя порицанию, но, рассудив напоследок, сколь много перевод сия книги может служить к пользе российских художников, а потому и к общественной, и что хотя наименованы мною некоторые слова не столь искусно, однако в разуме оных не должно было мне обмануться для долговременного в художестве моего упражнения, то сии рассуждения и надежда на снисходительство читателя заставили меня оставить мои сомнения и решиться к изданию сего перевода.

ПРИМЕЧАНИЯ

Архип Матвеевич Иванов не принадлежит к числу блестящих русских скульпторов, которых так много было на рубеже XVIII—XIX веков, в эпоху развития неоклассицизма. Тем не менее он представляет для нас большой интерес, поскольку, в отличие от многих других русских художников, он имел несомненную склонность к теоретической мысли.

Сын солдата, Архип Иванов учился в Академии в 1762—1770 гг. и был отправлен пенсионером сначала в Париж, где учился у Пажу, а в 1773 г.— в Рим, где работал «под смотрением» Натуара, директора французской Академии.

Кроме ряда копий и некоторых самостоятельных работ, главной его задачей в Риме было переведение в мрамор его старого гипсового барельефа—«Крещение Ольги» (Академия художеств). Хотя достоинство этой работы не слишком высоко, но в ней намечается тот же поворот к неоклассицизму, что и в рапортах Арх. Иванова в Академию.

Повидимому, Архип Иванов сам сознавал ограниченность своих дарований и по возвращении в Россию скоро бросил скульптуру. Он выполнил здесь лишь одну аллегорического характера работу (по программе на «академика»): «Торжествующий в победах город Петербург», 1777. После этого он поступил переводчиком в «Иностранных дел коллегию», где и прослужил до самой смерти.

Сохранив теоретический интерес к искусству, он выпустил в 1789 г. книгу «Понятие о совершенном живописце» с «Примечаниями о портретах», снабдив ее оригинальным предисловием, которое и воспроизводится здесь. Хотя первая часть книги («Понятие...») переведена с итальянского, но в ее основе лежит трактат Фелибьена на ту же тему. «Примечание о портретах»—перевод из Роже де Пиля. Таким образом, несмотря на поворот к неоклассицизму, Архип Иванов выбрал для своего перевода теоретиков, тесно связанных с барокко, глубокие связи с которым типичны для ранних русских неоклассицистов.

В своем предисловии Арх. Иванов излагает основные положения французской эстетики XVII века, в частности совпадающие и с идеями Фелибьена. Он начинает с восхваления живописи, как наиболее чувственного из искусств, не только «самого приятного», но и самого наглядного. Утверждая вслед за Буало и Аристотелем, что живопись и скульптура—«подражательницы природы преизобильные», Арх. Иванов, однако, дополняет этот тезис требованием «избирать лучшее» в природе, т. е. остается сторонником идеализации; это требование сохранится и в неоклассицизме. Арх. Иванов понимает идеализацию еще по-старому. Она нужна для того, чтобы служить «увеселению очам». Декоративное значение искусства играет для него не малую роль.

Но в то же время, следуя французской Энциклопедии, Арх. Иванов протестует против чистой декоративности: он восхваляет античность, когда «работы великих мастеров не были почитаемы за обыкновенные уборы покоев». Искусство имеет для него прежде всего идеологическое значение; оно «полезно», так как имеет огромную воспитательную силу, которую Арх. Иванов понимает еще в духе просвещенного абсолютизма.

Одной из задач «Предисловия» было привлечение внимания к искусству со стороны меценатов. Придворное дворянство в то время еще очень пренебрежительно относилось к художественной продукции «отечественных» мастеров.

* * *

1. Первый рапорт по прибытии пенсионеров из Парижа в Рим. Хотя рапорт коллективный, но серьезное участие в нем «теоретика» Арх. Иванова несомненно. Рапорт находится в архиве Академии художеств—дело 1773/64, л. 6 (ЛОЦИА). Публикуется впервые.

2. Однако Арх. Иванов пробыл в Риме 3 года, с 1773 по 1776 г.

3. В основе первой части книги («Понятие о совершенном живописце») лежит трактат француза Фелибьена (Felibien, 1619—1695): «L'idée d'un peintre parfait pour servir aux jugement, que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres», во 2-м изд. «Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes», 1725. Перевод сделан, вероятно, с анонимного итальянского перевода этого трактата: «L'idea d'un perfetto pittore per servire di regola nel guidizio che si deve portare intorno alle opere dei pittori». Venezia, 1771.

4. «Примечание о портретах» (по сообщению Е. Мроз) является переводом одной из глав книги другого французского теоретика, Роже де Пиля (Roger de Piles, 1635—1709): «Cour de peinture par principes». Paris, 1708. Предисловие—оригинальная работа Арх. Иванова.

5. «Encyclopedie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers»—знаменитая Энциклопедия просветителей, издававшаяся Дидро и д'Аламбером. Том XII вышел в 1765 г. Статья, цитируемая Арх. Ивановым, озаглавлена «Peinture» («Живопись») и принадлежит Шевалье де Жокуру (Chevaliers de Jaucourt Louis, 1704—1779). Цитата несколько переработана.

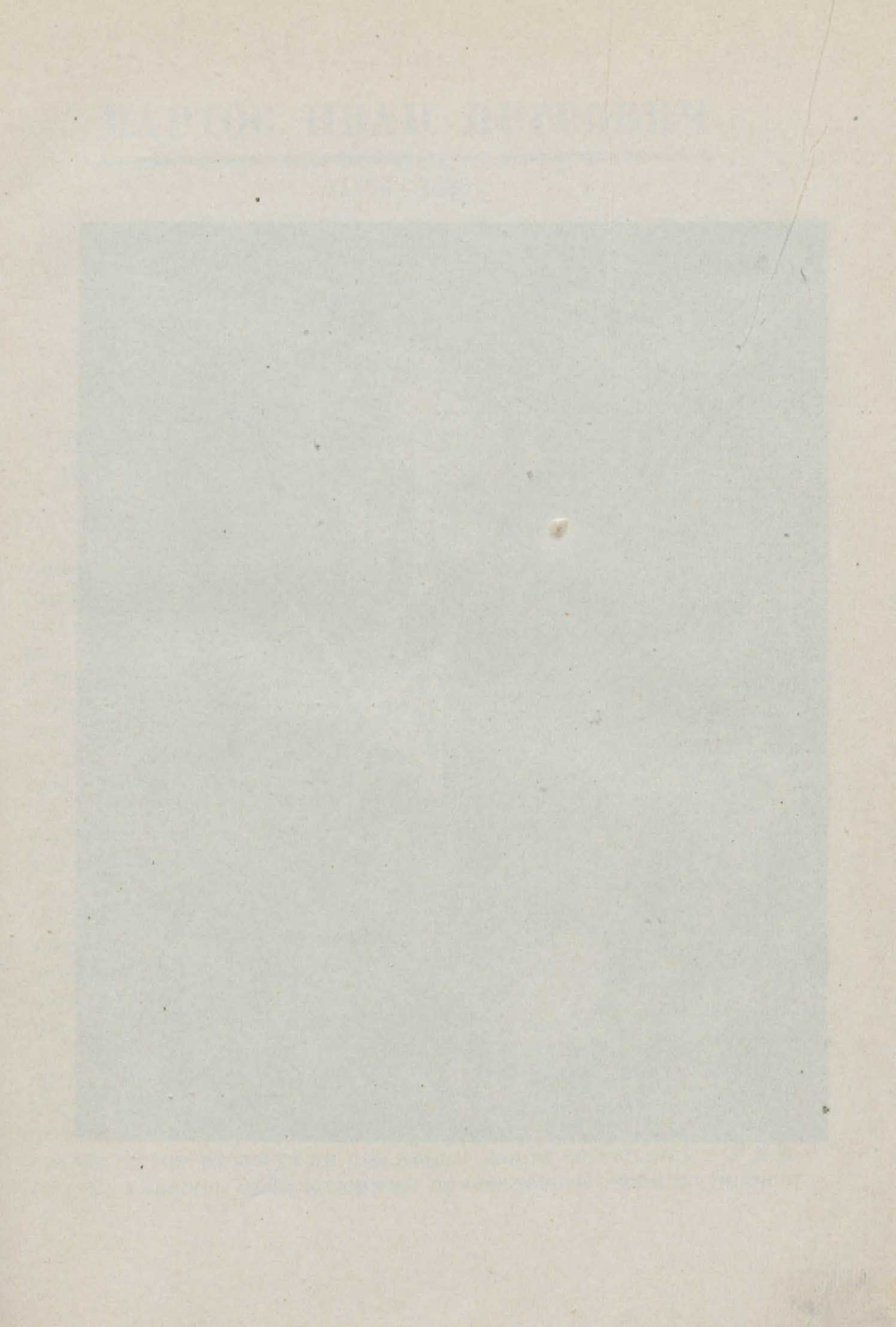
6. Статья того же Жокура под названием «Peintre» («Живописец»).

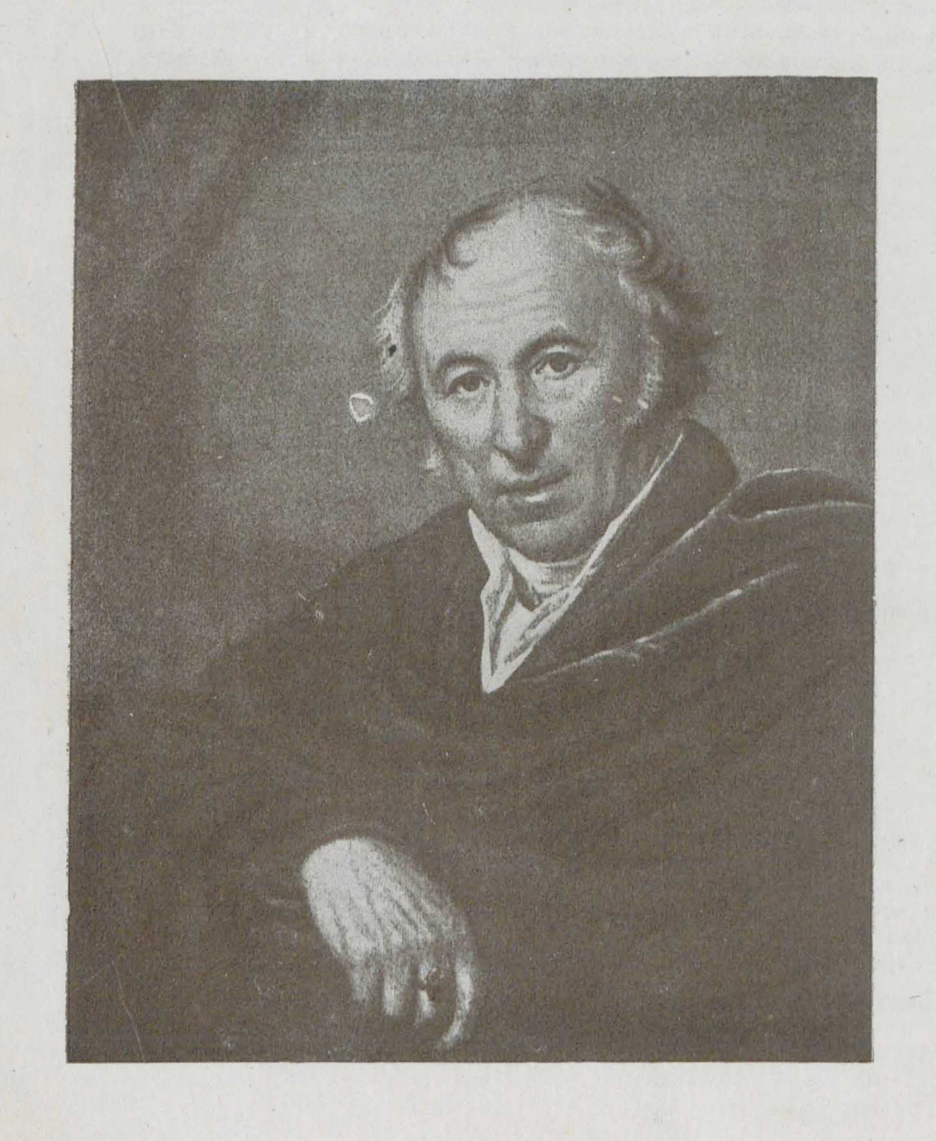
7. Петра I. Петербург основан в 1703 г.

8. Шпиль на здании Адмиралтейства, построенного в 1734—1735 гг. арх. И. К. Коробовым (1700—сер. XVIII века). Шпиль на соборе в Петропавловской крепости, построенном в 1714—1733 гг. арх. Доменико Трезини (ок. 1670—1734). Адмиралтейство в нынешнем его виде построено арх. А. Захаровым в 1806—1815 гг.

9. Конная статуя римского императора Марка Аврелия на Капитолии в Риме (II век н. э.).

10. Конная статуя Петра I, работы французского скульптора Этьена Мориса Фальконэ (1716—1791) в Петербурге (1765—1770).





МАРТОС ИВАН ПЕТРОВИЧ

(1752—1835)

Письмо вице-президенту Академии П. П. Чекалевскому

Петербург, 1813 г.

...Угодно было Богу соделать нас очевидными свидетелями таких чрезвычайных происшествий, в которых всякий благоговейный сын отечества, по некотором с самим собою внутреннем обследовании, не обинуясь признает явное и дивное знамение Всевышнего промысла, располагающего жребиями царств и народов... Когда мысли мои исполнились таковыми рассуждениями, в то время получил я от начальства повеление о сочинении эскизов для сего предмета, сколько по сведениям моим в скульптуре, столько и потому, что произведенные мною перед сим работы ручались о выполнении настоящей. Художник без помощи воображения ничего производить не может и не должен. Я соображал обстоятельства, стекавшиеся в сем происшествии, разумея сословие, от которого посвящена таковая жертва, высокость предмета, который должен быть в лицах образован, священное место, на котором изображения имеют быть представлены, драгоценность металла, из которого будет произведено сие величественное изваяние, изящество, через которое должно к позднейшему потомству переселяться богатое свидетельство о вкусе нашего века, — одним словом, я все сие соображал по правилам своей профессии, прежде нежели сосредоточить мог роящиеся мысли о самом предмете, ибо здесь простое произведение казалось мне весьма неуместным. Соображения сии показали мне совершенно, что изваяния четырех евангелистов не могут ни под каким видом составлять тех церковных образов, пред которыми православные люди посвящают

И. П. Мартос. Памятник Собакиной.

жертвы свои в пении молебствий и возжигании свячей, но должны будут составить обыкновенные священные вещи, служащие к одному украшению храма, который сам по себе великолепен. Следовательно, в настоящей работе должно соблюсти превосходнейшую красоту. Но для сей красоты нужно излиять изящнейший вкус и высшие сведения скульптуры. Имея же в виду славные образцы многих великих художников, греческих и итальянских мастеров, достигавших в своих работах до высочайшей степени совершенства, я решился составить мои аттитюды или телосложения идеалов в величественном стиле Микеланджело, которому с удовольствием подражал и сам бессмертный Рафаэль...

...Тело есть одеяние чудесное, материя, по разумению художников, сотканная божескими перстами, чему никакая человеческая хитрость подражать не может; для художеств, если они с изрядством успеют произвести хотя одни копии с натуры, уже весьма довольно и даже много. Доказательством тому служит, что в сем прославились весьма немногие мастера, несмотря на бывшее их могущество, но одеяние, из тканей составленное, как бы искусно оно ни было выдрапировано или сложено, всегда кажет произведение рук человеческих, вещь холодную, неодушевленную. Не должно себе воображать, будто одни язычники имели к наготе великое почтение. Нет. Это составит очень много для людей, не просвещенных светом христианских истин...

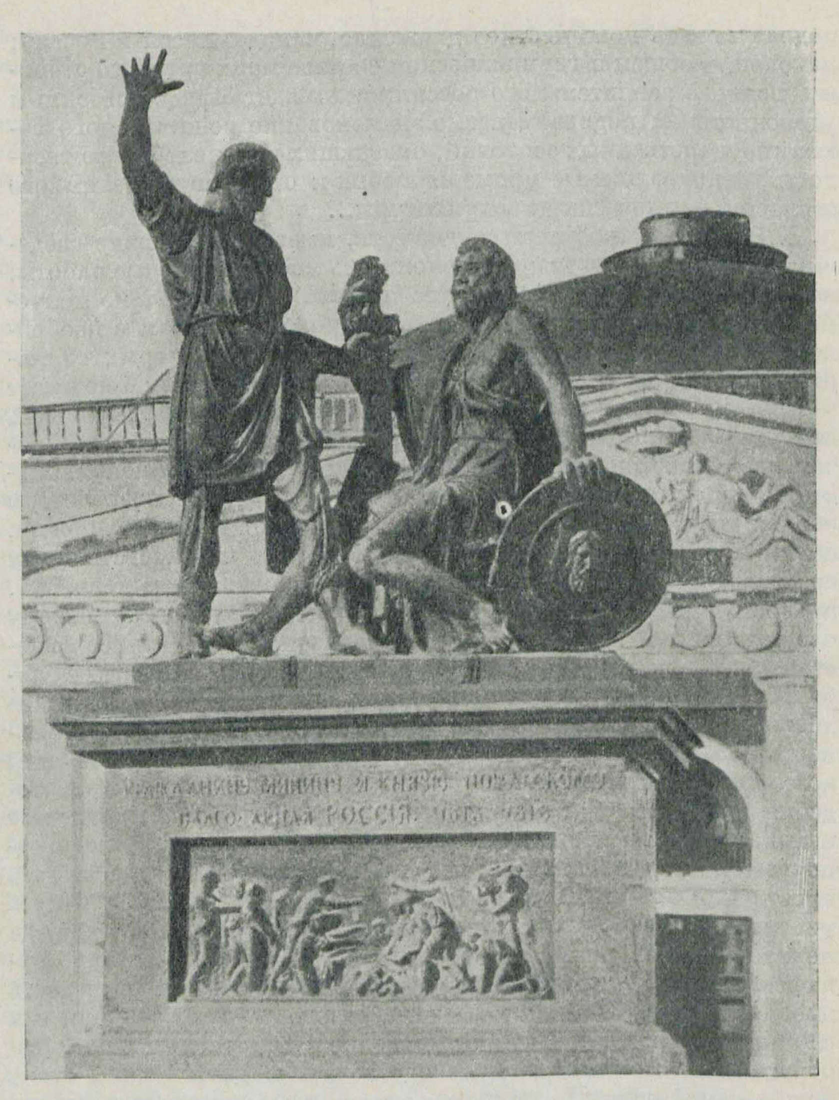
...По мнению моему, не от употребления наготы должно опасаться соблазна, но от запрещения употреблять оную в таких обстоятельствах, в которых она допускается по самым умозрениям святых отцов. Я наипаче долгом поставлю при настоящем случае защитить сие как для себя, так и для моих учеников и сотоварищей, по той причине, что скульптура без наготы выливает большею частью сухие произведения. Нагота есть единственный источник ее изяществ и тех красот, которые бывают неувядаемы, ибо одни сии красоты могут удовлетворять вкусу всех времен, как почерпаемые в самом естестве...

Принужденного же положения в скульптуре нет, ибо оно вовсе нетерпимо. Но что есть принужденное положение? Художник разумеет оное в таком только случае, когда сложение фигур его не выдерживает натуры. Если бы евангелисты были нам известны токмо со стороны пустыннической жизни, то в настоящем случае прилично было бы дать им покойное положение,

какое обыкновенно приписуется вдохновенным мужам, скончавшим течение свое в одних божественных умозрениях. Но когда сии христовы проповедники непостижимым божиим промыслом избраны были к восстановлению истинной веры, когда они подвизались в благочестивой жизни своей паче всех, обтекая, как преосвященный митрополит Платон о христовых учениках и апостолах говорит в своей богословии, обтекая вселенную «красными ногами» для благовестия слова божия,—когда они великодушно переносили премногие труды, сопряженные с устроением в свете православной церкви, с назиданием духовных паств и множества братий, рассеянных по лицу земли, когда они сверх того прилагали тщательное попечение изложить в свитках своих слово божие, благодать и истину, дабы хлеб духовный низвести с небес, когда художник, говорю я, сообразит все трудные обстоятельства их жизни, когда он при сем случае восчувствует некоторые священные восторги своего духа, то может ли довольствоваться тем спокойным и холодным расположением фигур, которое препятствует ему излиять изящное в высоком стиле, достойном великого предмета и сообразном с историческими повествованиями... Углубленный скульптор, давая волю воспрянувшему воображению, которое процветает в умственных созерцаниях, может в резкие и выразительные черты своего сочинения, сверх общих разумений, вливать еще новые и совсем особенные понятия. Посредством искусственного произведения он имеет возможность беседовать со всеми зрителями, своим таинственным иероглифическим языком напоминая им обстоятельства, времена и лица, содействовавшие к изваянию знаменитого предмета. Ему предоставлено исключительное право на сии не мечтательные, но возвышенные идеи, судя по тому, что размышляющий человек нередко извлекает уму своему сладостную пищу там, где, кажется, нет и никакой материи. По столь чудесным движениям души нашей просвещенные люди, продолжая рассматривать две группы мои, могут прилагать к оным и свои различные рассуждения, ибо под видом трудных изгибов главных частей человеческого тела можно подразумевать бывшее в настоящую войну трудное положение возлюбленного отечества, под видом замысловатых оборотов, являющихся на фигурах, можно подразумевать искусство и напряженное действие как прославившихся ныне, так и посвятивших в храм драгоценное приношение; посредством выразительных начертаний, выказанных по всем частям, удобно можно

подразумевать повсеместное движение, находившееся в России; наконец, в общем и гармоническом составе моих групп со стороны всякого ревнительного россиянина может быть с особенным удовольствием подразумеваемо знаменование решительного союза государственных сословий, оказавших непоколебимую твердость, неподражаемые примеры любви к отечеству и взаимного согласия,—таков язык скульптуры...

...Вероятно, любители художеств, имеющие хорошие сведения в искусстве, могут противополагать мне живописные работы, которые пленяют нам взор и без наготы. Действительно искусный живописец умеет разливать очарования свои и в изображении цветочка, пользуясь такими выгодами, которых скульптор никогда не может себе присвоить. Кисть живописи не имеет у себя ничего отрицательного. Она располагает рисунками, красками, светом, тенями, воздушной перспективой таким образом, что самое посредственное сочинение или самый неправильный рисунок может быть высказан в изрядном виде, посредством обольщательных эффектов и смешанных отливов. Напротив, скульптура совершенно лишена всех сих вспомогательных средств. Она получила себе в удел одно изображение человека, превосходнейшее творение божие, но сколь трудно скульптору оживотворить его, имея орудием одноцветное, одно грубое вещество. Однакож недостаток средств не может извинять его в слабостях. Он должен знать во всей подробности всякое наружное движение, анатомию, пропорцию, совершеннейшую правильность рисунка и душевные страсти; он должен знать это, и все сии познания оставались бы мертвыми, все его произведения имели бы одни немые и холодные виды, если бы он не мог изливать разнообразных красот в изящной наготе... Если угодно верховному начальству иметь сию работу из рук моих, то, чувствуя в полной мере несказанную важность оной, потщусь употребить все мои способности, с теплой к Богу молитвой, да подкрепит он силы мои и вразумит к излиянию высшего совершенства и знаменательности, каковых от мастера великость предмета и драгоценность металла строго требуют, но при сем случае да покажут и мне снисхождение и не стесняют меня в соображениях, кои могут руководствовать к достижению столь вожделенной цели. По таковым уважениям я не могу переменять и своих аттитюдов, ибо сие наука моя, отвлеченные понятия, долговременная практика и все объявленные здесь доказательные причины возбраняют...



И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве.

ПРИМЕЧАНИЕ

Иван Петрович Мартос—скульптор, один из наиболее ярких представителей русского неоклассицизма. Жизнь и работа Мартоса неразрывно связаны с Академией художеств периода ее расцвета. С 10-летнего возраста он обучается в Академии, в 1773 г. послан за границу, в 1779 г., по возвращении в Россию, назначен преподавателем Академии, с 1794 г.—старший профессор, с 1814 г.—ректор скульптурного класса. Мартос как педагог и как руководитель и участник выполняемых Академией многочисленных государственных заказов играет в ней видную роль.

Выросший в Академии в традициях французского придворно-аристократического искусства рококо (ученик Н. Жилле и Л. Роллана), Мартос попадает за границу (Париж) вместе со скульптором Козловским в период разгара борьбы за новый стиль буржуазного искусства, проходящей под лозунгами новой эстетики винкельмановского классицизма.

Но, как и большинство русских пенсионеров его поколения, Мартос оказывается в сфере влияния академического искусства (в Париже он работает под непосредственным руководством Вьена), не порвавшего еще с основами живописного стиля XVIII века. Собственно «классическое» воспитание получает он позже, в Риме, где работает у Р. Менгса.

Первая, присланная из-за границы (1778) работа Мартоса «Эндимион спящий» не сохранилась, но ранние, выполненные им в России, работы 80-х годов, надгробия: Собакиной (в бывш. Донском монастыре), кн. Волконской (гос. Третьяковская галлерея) и граф. Брюс (в бывш. Донском монастыре), свидетельствуют о глубоком усвоении им нового пластического стиля.

В работах 90-х—начала 800-х годов: надгробия кн. Куракиной (на ленинградском Лазаревском кладбище) и кн. Гагариной (там же), статуя Актеон (бронзовый экземпляр находится в Павловске)—Мартос выступает как зрелый мастер русского неоклассицизма. «Барельефность» восприятия пластической формы, характеризующая и круглую скульптуру, уравновешенность масс, спокойная замкнутая линия контура, пластическая четкость формы и общая архитектоничность построения выявляют «идеальный» образ человеческого тела, как нормы «прекрасного» в природе.

В первую четверть XIX века Мартосом создана серия памятников в Павловске, выполненных в типе надгробий; образы плачущих женщин и юношей овеяны мечтательно-сентиментальным настроением, переданным изумительным по своей выразительности линейным ритмом.

В скульптурах Казанского собора (1807, Ленинград), в памятнике Минину и Пожарскому (1804—1818, Москва), в памятнике Екатерине II

(1812, гос. Третьяковская галлерея), в памятнике Павлу I в Грузине (1816) Мартос дает выдающиеся образцы «благородной простоты» и «спокойного величия» этих канонов неоклассицизма.

Характерным и чрезвычайно ценным для нас в творчестве Мартоса является его умение владеть формой монументальной скульптуры, искусством синтеза архитектурного и пластического образа.

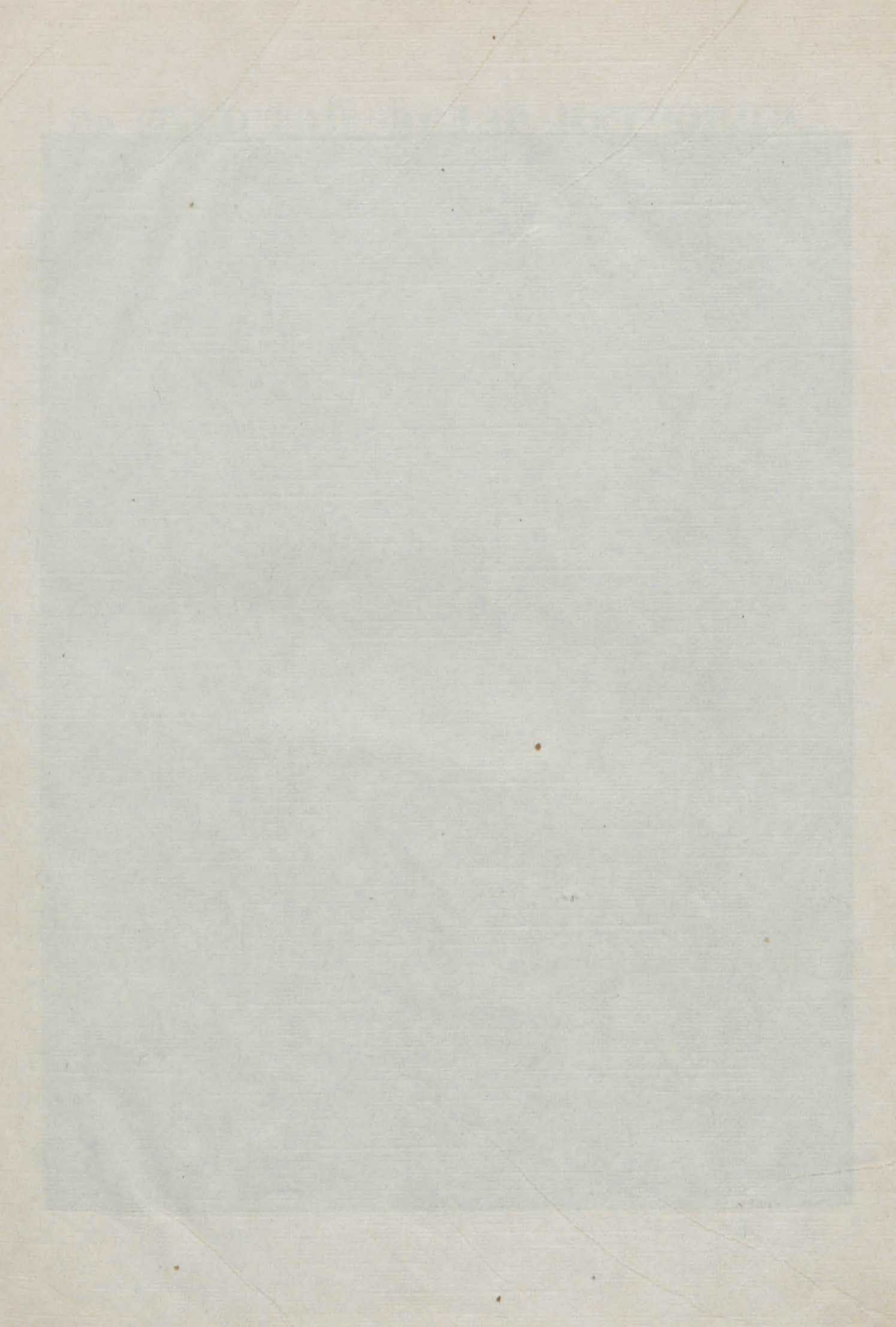
Приводимое здесь письмо Мартоса представляет один из немногих документов русского неоклассицизма, где сам художник отчетливо вскрывает художественный и социальный смысл этого стиля.

В 1813 г. комиссией по постройке Казанского собора был дан заказ Мартосу на выполнение статуй четырех евангелистов в двух группах из серебра, «жертвуемого» войском донского казачества.

Представленные Мартосом рисунки и модели статуй не были одобрены обер-прокурором Синода кн. А. Н. Голицыным, переславшим их на рассмотрение министра просвещения гр. А. К. Разумовского со следующим замечанием: «Знатоки, любители художеств будут, конечно, удивляться искусству Мартоса, но в храм божий входят всякого рода люди: статься может, что неимеющий понятия об изяществе художеств соблазнится, видя евангелистов токмо обнаженными и в положении столь принужденном». Голицын предложил представить статуи «более одетыми» и «в том покойном положении, которое выражало бы безмятежность души и то умиление, с каковым сердце приносится в жертву Богу».

Разумовский согласился с Голицыным и поручил вице-президенту Академии П. П. Чекалевскому объясниться с Мартосом, ответом на что и было приводимое здесь письмо художника. Горячая защита Мартосом позиций официально господствующего классицизма лишала возможности Голицына настаивать на своей крайне консервативной точке зрения. По докладу его Александру I постановление о сооружении статуй было отменено, а взамен постановлено изваять из серебра находящиеся в парусах главного свода церкви гипсовые барельефные изображения евангелистов. Привлеченные к конкурсу скульпторы Щедрин, Прокофьев, Пименов и Демут-Малиновский отказались от этой работы под предлогом того, что модели барельефов утеряны; серебро же было решено впоследствии употребить на сооружение нового иконостаса.

Текст письма, хранившийся в архиве Казанского собора, был опубликован в изданном архитектором Апласкиным в 1911 г. труде по истории Казанского собора.



Гр. ТОЛСТОЙ ФЕДОР ПЕТРОВИЧ

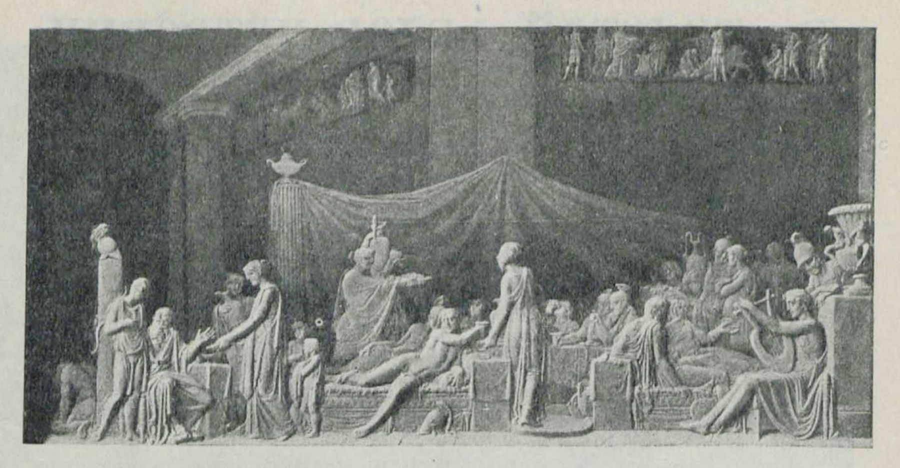
(1783—1873)

ЗАПИСКА

Для изучения женских форм я ходил рисовать в античные галлереи Академии, где рисовал также и с других античных статуй, причем восхищался изящной красотою форм и позами этих превосходных произведений древности. Увлекшись красотой статуй Греции, полюбил ее высокие произведения в барельефах и скульптуре, в саркофагах, жертвенниках, вазах, чашах, канделябрах, лампах, мебели, колесницах и т. д.; со всех этих произведений искусства я много рисовал, старательно и долго их изучал и вполне полюбил древнюю Грецию; стал читать все, что было писано о нравах, обычаях, внешней и домашней жизни этого знаменитого, отличавшегося необыкновенным изящным вкусом и образованнейшего народа в древности, об их храмах, публичных зданиях, жилых, изящно украшенных домах. Изучал также их домашнюю утварь, женские костюмы и головные уборы...

...Я первый стал лепить из воска большие барельефы из истории древней, русской и всемирной, употребляя самые верные костюмы; это мне очень удобно было делать, так как я изучил археологию и имел большое собрание костюмов как древних, так и средних веков всех стран и народов, а также множество описаний их жизни и утвари в разные века. Боже мой, сколько мне надо было еще учиться, чтобы сделаться хорошо образованным человеком и художником... Кроме нужных мне для образования положительных наук, любя русскую литературу, я прилежно изучал наших русских поэтов и писателей времен Екатерины II и ее преемников.

...Родные, особенно люди зрелого возраста, были вооружены против меня за то, то я избрал для моего служения отечеству



Ф. П. Толстой. Пиршество в доме Улисса.

неблагородную дорогу художника, в чем меня вообще многие из лиц знатных фамилий обвиняли, утверждая, что этим поступком бесчещу мою фамилию. Таковы были суждения высшего круга, а между тем не обращали внимания на то, что в России были иногда губернаторы и другие военно-административные лица, ни наукой, ни опытностью вовсе не приготовленные к тем важным государственным областям, которые они занимали... У нас долгое время как министры, так и представляемые ими лица на посты губернаторов, да и генерал-губернаторов, видно, вполне были убеждены, что с получением эполет с толстой бахромой приобретаются всевозможные знания службы по всем должностям; эти господа, бывало, весьма храбро принимали на себя управление громадными областями либо целыми учреждениями,—словом, брали на себя дело, к которому до того никогда не готовились и которого, следовательно, не знали...

Все модели, произведенные у нас со времени появления их в России до начала царствования Александра Павловича, носят на себе отпечаток самого дурного стиля и вкуса, существовавшего во Франции и во всей Европе во времена Людовика XIV и его преемников. Во Франции так продолжалось до первой революции; во время консульства в Париже в первый раз появились хорошо сочиненные и художественно исполненные медали, с ос-

новательным знанием археологии: то были медали, вычеканенные на победы Бонапарта в Египте...

...В России все эти (до царствования Александра I) медали во вкусе времен Людовика XIV были наполнены бестолковыми аллегориями, представлявшими мифологических богов в тех карикатурных, фантастических костюмах, в какие их наряжали в то время в театрах; зверей и птиц, породы которых невозможно было определить; уродливых пирамид с висящими на них вензелями и портретами, увенчанными гирляндами цветов, лавров и дубовых листьев. Представлялись также на медалях уродливые, ни на что не похожие храмы, тоже украшенные гирляндами, пылающие жертвенники и тому подобное. И все это изображено было без всякого вкуса, совершенно не сообразно с природою и без всякого понятия о художестве и перспективе. К довершению всего этого, между аллегорическими изображениями мифологических богов, людей и животных, зданий и разных вещей, наставленных на медалях без всякого толка и вкуса, по земле, воздуху и во всех направлениях сновало по нескольку преуродливых купидонов, одни с гирляндами, другие с венками, факелами, стрелами и даже пылающими сердцами и портретами в руках...

...Сочинение поручаемых мне медалей и резание штемпелей для отбивки их в металле я полагал производить в античном греческом вкусе, как лучшем в изящных искусствах. Если изображаемое на медали событие или действие в память будущим векам, по поводу какого бы то ни было предмета, по сюжету своему должно быть изображено группою людей, то медаль должна быть сочинена и вылеплена из воска и с нее вырезан штемпель со строгим исполнением красоты и верности природы. Строго соблюдая верность обычаев, костюмов, местности и страны того времени и тех лиц, при которых совершилось долженствующее событие, можно помещать в группах, где не препятствует этому, и сюжет медали и голые фигуры, как лучшее украшение в изящных искусствах. Как людские группы и одиночные фигуры во всех аттитюдах и позах, так и аллегорические изображения и вообще все, представляемое на медалях, должно быть помещено на фоне медалей, на самой средине, и притом так, чтобы представляло вообще трехугольную форму. При этом должно наблюдать, чтобы как можно менее оставалось пустого фона, излишество которого очень вредит красоте медали. Само собой разумеется, что для избежания этого ни под каким

Ф. П. Толстой. Иллюстрация к поэме «Душенька».

видом не следует наполнять медаль посторонними вещами, не относящимися к объяснению того предмета, на какой производится медаль. Если встречается надобность помещать на медалях диких зверей, домашних животных, птиц и всякого рода пресмыкающихся, то они должны быть изображаемы совершенно верно с натурой, и все их движения и действия должны быть сообразны с природой и наклонностями изображаемого животного, поэтому художник-медальер необходимо должен быть знаком с зоологией. Костюмы изображаемых на медалях фигур, согласно представляемому фигурам (и) званию и относительно времени и страны, в которой (действие) происходило, должны быть изображаемы археологически верно. Так как нередко случается изображать на медалях различные здания, то медальеру необходимо хорошо, вполне основательно знать правила архитектуры и перспективы, чтобы все здания и вообще все, что передается на медалях, изображать верно; вообще рисунок медали должен быть исполнен изящно и строго сообразно с натурою и вполне ясно изображать то действие, в память которого чеканится медаль...

...Человек, имеющий от природы истинный талант в каком бы то ни было из трех искусств—сценическом, художественном или музыкальном,—будучи человеком умным и вполне образованным и обученным в том искусстве, на которое судьба его обрекла, может с одинаковым успехом действовать во всех отраслях того искусства. Это и доказала г-жа Семенова, высокая трагическая актриса, представив так восхитительно шутливую, веселую и хитрую субретку в сцене, разыгранной в доме Оленина. Что же касается изящных искусств, то, не упоминая о других художниках, довольно назвать одного Микеланджело, в одно и то же время производившего гениальные памятники по скульптуре, живописи и архитектуре (и) проектировавшего и построившего знаменитый купол св. Петра в Риме. В музыке мое мнение доказывается тем, что великие музыканты писали разного рода сочинения для разных инструментов, и если мы не встречаем артистов, играющих в одно и то же время одинаково хорошо на разных инструментах, то причина этого—необходимость долголетнего технического труда для каждого инструмента.

ПРИМЕЧАНИЕ

Граф *Федор Петрович Толстой*—аристократ по рождению и воспитанию. В годы юности, увлеченный идеалами дворянского либерализма, отказывается от блестящей военной и светской карьеры; его влечет возможность стать представителем «свободной профессии». Однако положение талантливого художника-профессионала Толстой вынужден позднее сочетать с деятельностью на видных официальных постах. С 1825 г. он преподает медальерное искусство в Академии художеств; в период 30—50-х годов Толстой, облеченный особым доверием Николая I, в качестве вице-президента Академии, фактически руводит всей ее работой и является одним из видных идеологов официального искусства, одним из ревнителей ставших консервативными к тому времени классических традиций. В 1845 г. Толстой сопровождает Николая I в Рим.

Первоначальное домашнее образование получил в Петербурге в атмосфере культа дилетантского, дворянского бытового искусства (мать и сестры Толстого занимались акварелью и рисунком). Затем обучение в Полоцкой иезуитской коллегии под руководством знаменитого патера Грубера, широко образованного и склонного лично к занятиям искусством,

Ф. П. Толстой. Семейный портрет.

содействует развитию творческих дарований Толстого. Отпечаток этого тесно связанного с дворянским бытом художественного культа сохраняется на всем протяжении творчества художника в его пристрастии к жанру миниатюрного портрета (многочисленные восковые барельефные портреты преимущественно близких людей и родни, находятся в гос. Русском музее) и акварельным иллюзорно-натуралистическим натюрмортам.

С 1802 г., еще будучи воспитанником морского корпуса, Толстой посещает классы Академии художеств, обучается медальерному искусству, рисунку и скульптуре у Прокофьева.

Первой работой Толстого, создавшей ему имя не только в России, но и за границей, была серия восковых медальонов на события 1812—1814 гг. (в гос. Русском музее, неоднократные репродукции их в гипсе и фарфоре находятся во многих музеях), с которых затем учениками Толстого под его наблюдением были выполнены медали. По строгой простоте и геометрической четкости композиции, объемно-линейной трактовке формы— это одно из первых, завершенных в стиле неоклассицизма XIX века произведений русского медальерного искусства.

В самых разнообразных областях искусства—от медальерной пластики до монументально-декоративных памятников (работы по украшению храма Христа спасителя в Москве), от альбомного рисунка до эскизов театральных декораций, от гравюры до живописи маслом—Толстой обнаруживает высокое мастерство.

Лучшее, что создано им в области рисунка,—иллюстрации к поэме Богдановича «Душенька» (рисунки находятся в гос. Третьяковской галлерее), им самим гравированные.

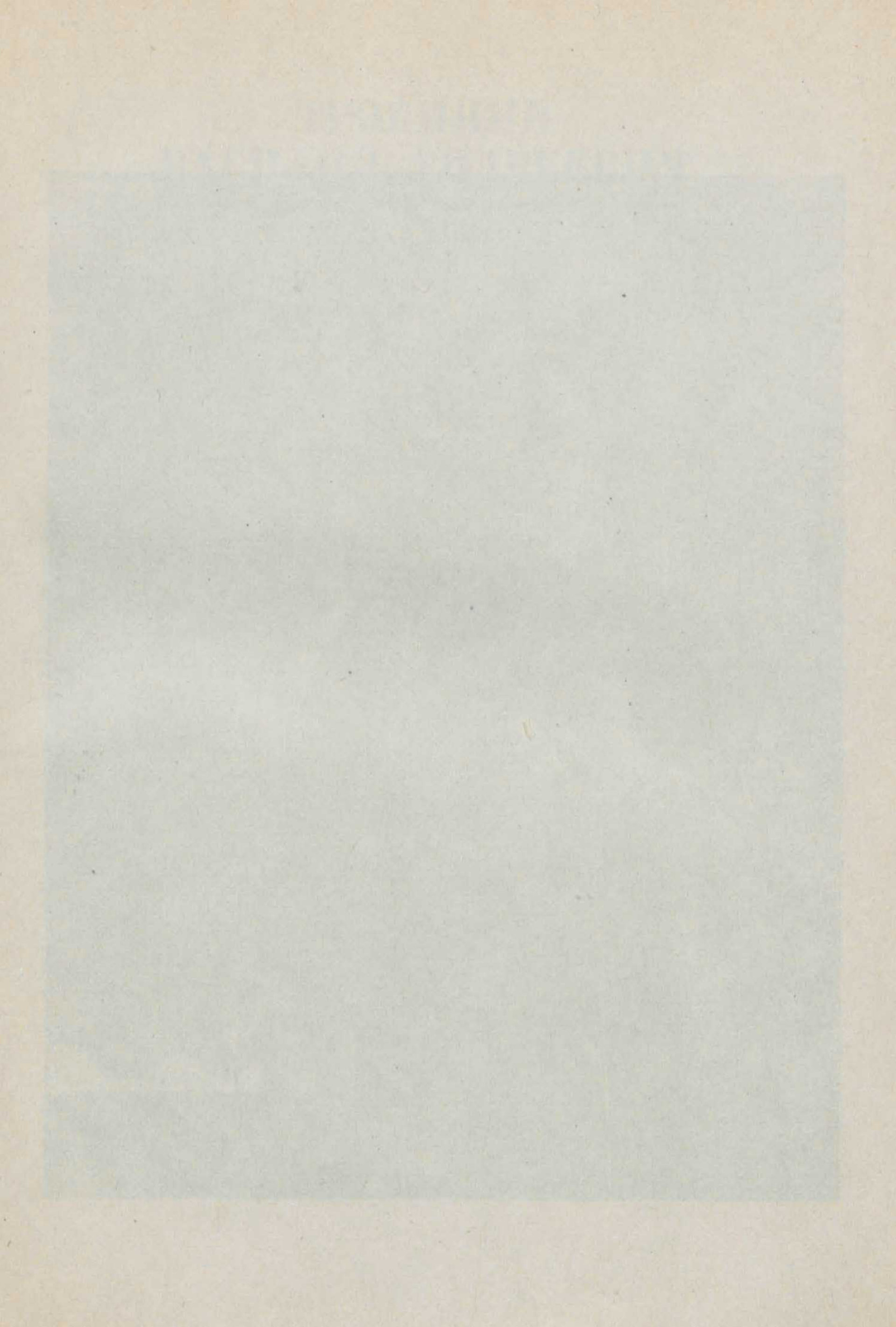
Они выполнены в характерной для неоклассицизма начала XIX века манере четкого линейного очеркового рисунка. Линия и пунктир служат средствами передачи не только контура объема, но и светотеневой его моделировки.

Ряд работ 30—40-х годов (акварель и рисунки в гос. Третьяковской галлерее и гос. Русском музее) обнаруживает увлечение Толстого тематикой романтизма (сцены «восточной жизни», «средневековье», лунные пейзажи).

Большой интерес представляет немногочисленный ряд опытов Толстого в области живописи маслом—ряд интерьеров, включая сюда «Семейный портрет», находящийся в гос. Русском музее. Они свидетельствуют о присущем Толстому интересе к фиксации внешнего образа близкого ему быта. Нося на себе зачастую известный отпечаток романтической идеализации в духе немецкой живописи так называемого «бидермейер-стиля», они вместе с тем близки и к интерьерам школы Венецианова.

Эти работы, а также и интимно-лирическое восприятие античности в некоторых восковых рельефах («Пиршество в доме Улисса», 1814 г., гос. Третьяковская галлерея) говорят о начинающемся распаде абстрактной возвышенности и холодности старого академизма под влиянием новых реалистических устремлений.

Высказывания Толстого об искусстве, разбросанные в его записях,— отрывочные, несистематизированные мысли, трактующие преимущественно вопросы медальерного искусства, ценны в общей системе эстетики неоклассицизма XIX века, как очень четкая формулировка его основных требований.



ТРОПИНИН ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ

(1776—1857)

Воспоминания о Тропинине «...вой»[1]

Из маленькой комнаты вышел в гостиную Василий Андреевич. Я остановилась, как вкопанная; передо мной стоял пожилой человек (так мне тогда показалось) среднего роста, с умною, открытою физиономией, в очках, с добродушной улыбкой, в халате, с палитрой в руке. «Милости прошу,—заговорил он,—молодая художница! Дай бог вам успеха. А мы со своей стороны будем помогать вам, как смыслим». Я молчала и глотала слезы, так велико было мое волнение. «Вы меня извините, барышня,—прибавил он,—что я в халате, но я усвоил это платье; в нем свободнее работать, да так уж и принимаю свою братию художников. Пойдемте, я покажу вам свою работу»...

«Хотите, я при вас поработаю,—сказал он и сел за мольберт, взял кисть, начал работу и при каждом прикосновении кисти к полотну толковал мне, почему и для чего он так делает. Указывал на натуру, и, действительно, у него из-под кисти выходило живое кружево. Я, наконец, осмелилась спросить, как он улаживает складки на болване так, что они кажутся, как на живой голове? Он отвечал: «Для этого нужно всегда, постоянно, где бы вы ни были, вглядываться в натуру и не пропускать ни малейшей подробности в ее игре. Никогда не должно укладывать, устраивать что-либо в платьях, а, приглядевшись в первый сеанс к натуре, бросайте на болван платье так, чтобы складки легли возможно естественно. Старайтесь подготовить в первый сеанс с натуры верно, чтобы легко оканчивать с болвана. Но не упускайте из вида, что в портрете главное—

В. А. Тропинин. Портрет сына.

лицо; работайте голову со всем вниманием и усердием, остальное—дело второстепенное. Обращайте внимание при посадке для портрета кого бы то ни было, чтобы это лицо не заботилось сесть так, уложить руку этак и пр., постарайтесь развлечь его разговором и даже отвлечь от мысли, что вот он сидит для портрета. Иные обвиняют меня, что мои портреты почти все улыбаются. Да ведь я не придумываю, не сочиняю этих улыбок—я их пишу с натуры. Кто же любит в жизни смотреть на сердитые, пасмурные лица? Зачем же передавать полотну неприятное, которое остается без изменений, зачем производить тяжелое впечатление, возбуждать тяжелые воспоминания в любящих этого человека? Пусть они его видят и помнят в счастливую эпоху жизни. Повторяю, улыбка и веселые лица мною не придуманы: доказательство, что весь ансамбль портрета гармонирует с улыбкой губ, следовательно, это естественно, натурально. Нужно стараться сохранить (правильнее—подмечать) в посадке, в движении головы, рук натуральную грацию: всякое натянутое, изысканное положение фигуры действует неприятно на глаз; оно в натуре не так замечается, потому что бывает большею частью минутное, временное, а на полотне оно остается навсегда. И потому необходимо избегать всякой натяжки (изысканности и безобразия)*. Ему необходимо наблюдать, чтобы прическа, уборы, платья—все это не было примазано, приглажено, уложено и пр.; некоторая небрежность во всем этом составляет красоту и приятна для глаз». «Художник,—продолжал Василий Андреевич,—должен быть хозяином своего дела. Нельзя позволять и соглашаться на все требования снимающего с себя портрет. Вот вам пример!» И он показал нам портрет уже очень пожилой женщины, но во всей посадке, в изысканности наряда видно было желание молодиться: мелкие букли украшали ее лоб; огромный бархатный малиновый ток со страусовым белым пером был надет на голову; черное бархатное платье и соболий палантин (мантиль-шарф), из-под которого была заметна обнаженная шея и руки с разными драгоценными украшениями[2]. «Вот,—сказал Василий Андреевич,—этот портрет остался у меня. Ей хотелось написаться совершенно с открытыми грудью, руками и талией. Я самопроизвольно накинул на нее соболь, чтобы скрыть

* В другой раз говорил он так: «Портрет человека пишется для памяти ему близких людей, людей, его любящих; им нужно его милое изображение, а не история его жизни, которую они и без того знают, как бы она ни была грустна». Прим. автора.

В. А. Тропинин. Кружевница.

нравственное безобразие старухи; она рассердилась и не взяла своего портрета, а я не согласился его выпустить из своей мастерской в неприличном виде на посмешище публики. Так я поступаю всегда и так советую делать всем художникам, а то, пожалуй, такие господа такую вывеску заставят написать, что от срама и на тот свет пойдешь»...

...Наконец приехал Василий Андреевич и занялся моими рисунками и портретами. Подробно, штрих за штрихом осматривал он и толковал мне, что хорошо и что дурно и почему. Каждое прикосновение кисти проследил он и тоже толковал, чего нужно избегать, чего держаться. Чтобы поправить кисть, он советовал пописать с хороших оригиналов (которые сам присылал мне), потому что, как он выражался, моя кисть слишком мягкая, мажет, много в ней робкого. А больше всего советовал писать с натуры и подражать ей точнее, сколько сумею. «Я мало учился,—сказал Василий Андреевич,—хотя очень усердно занимался в Академии, но научился в Малороссии; я там без отдыха писал с натуры, писал со всего и со всех, и эти мои работы, кажется, лучшие из всех до сих пор мною писанных. Лучший учитель—природа; нужно предаться ей всею душой, любить ее всем сердцем, и тогда сам человек сделается чище, нравственнее, и работа его будет спориться и выходить лучше многих ученых. Я всем обязан природе. Изучайте же и вы ее, и вы будете художницей!» Василий Андреевич требовал, чтобы я бывала у него чаще, и обещал дать оригиналы. Его стали просить давать мне уроки, он отказался наотрез. «Нет, уроки связывают волю, и учитель, бегающий на уроки и уча беспрерывно одному и тому же, преимущественно начальным правилам, начинает понемногу разучиваться сам в своем деле и делается неспособным итти дальше и дальше... Я это давно сказал и давно отказался от уроков. Согласившись давать вам уроки, я не посмею отказать другим, а этого-то я и не хочу, да и не могу сделать по простой причине: времени недостанет. Я люблю живопись и всегда охотно помогу и словом и делом тому, кто искренне желает изучить ее. Возмездия за это я не возьму ни с кого—это святотатство»...

Раз он заехал и увидел, что я рисую цветы акварелью. «Эх, напрасно! Нужно одно, да делать хорошо, нежели много, да дурно. Масляная живопись с акварелью не ладит. Первая требует бойкости, смелости, при случае грубости; вторая—неж-

В. А. Тропинин. Портрет А. С. Пушкина.

ности, легкости, кокетливости, рука и собьется, и вы будете портить и то и другое. Бросьте это, пожалуйста!»

...Мы подошли к Тропинину; сначала он не узнал меня (это было лет через пятнадцать), потом попенял, зачем я бросила живопись, вздохнул и махнул рукой. Мы все стояли перед картиною Новковича[3], кажется, «Спящая нимфа» или что-то в этом роде. Василий Андреевич, указывая на нее, сказал: «Вот ведь погубил-таки свой талант этот человек! А талант был. Что написал? Разве это натура? Все блестит, все кидается в глаза, точно вывеска нарядная. Жаль, очень жаль, а ничего не поделаешь. Нас, стариков, не слушают; все на эффектах нынче помешаны[4]. Да, батюшка,—обратился он к Беляеву,—не много остается нас, преданных истинному искусству. Все и везде эффект, во всем ложь». Он улыбнулся и прибавил: «Авось мы не доживем до полного падения нам дорогого дела! Я только этим и утешаю себя».

ПРИМЕЧАНИЯ

Василий Андреевич Тропинин—один из лучших русских портретистов первой половины XIX века. Крепостной графа Моркова, получивший свободу лишь на 48-м году жизни, он не имел возможности пройти полный курс академической учебы: он был лишь «посторонним учеником» Академии 1798—1804). Его учение у портретиста С. Щукина неожиданно оборвалось, так как барин-самодур вызвал его к себе в деревню. Тем не менее Тропинин успел приобрести достаточные знания, которые позволили ему развиться в прекрасного мастера.

Тропинин начинает свой творческий путь с того сентиментального течения, которое непосредственно примыкает к традициям XVIII века и носит на себе печать рокайльной «игры в простоту». Таковы его семейные портреты Морковых и эскизы к ним 1812—1813 гг. (в гос. Третьяковской галлерее). Но к этому периоду относится и великолепный портрет сына художника (ок. 1818, в гос. Третьяковской галлерее). Это—один из первых действительно детских портретов в русской живописи.

Ранние работы Тропинина, примерно до 20-х годов, всецело продолжают традицию живописной манеры рококо. Краски ложатся широкими, свободными мазками, линия рисунка еще не всегда четка, но зато изысканно тонки богатые переливы то едва уловимых, то сочных оттенков цвета, часто подчиненных общему золотистому свечению колорита.

Уже в ранние годы своего невольного затворничества в глухой украинской деревне Тропинин начинает внимательно присматриваться к окружаю-

щей действительности. Он пишет ряд этюдов украинских парубков и дивчат, делает многочисленные зарисовки карандашом, пишет даже бытовые сценки (например, «Свадьбу в Кукавке»), напоминающие Тенирса, виденного им в Эрмитаже. Все эти подготовительные работы приводят его к созданию знаменитой «Кружевницы» 1823 г.[5] (гос. Третьяковская галлерея), в которой он с предельной полнотой воплотил идеи русского сентиментализма.

В 30—40-х годах Тропинин отказывается от тех недомолвок и артистической небрежности, которую он унаследовал от XVIII века. Его искания направлены теперь на правдивое, простое и точное отображение окружающей действительности.

В эти годы он создает многочисленную серию портретов, переносящих нас в тихую и застойную, праздную и ленивую жизнь московского дворянства 30—40-х годов. Все эти изображения отличаются огромной простотой и какой-то особой «домашностью». Поразительно убедительны портрет разудалого Равича, напоминающего гоголевского Ноздрева (1825, гос. Третьяковская галлерея) или обрюзгшей графини Зубовой, провинциальной в своих попытках «молодиться» (1834, гос. Третьяковская галлерея). Но Тропинин еще далек от показа серьезных душевных переживаний.

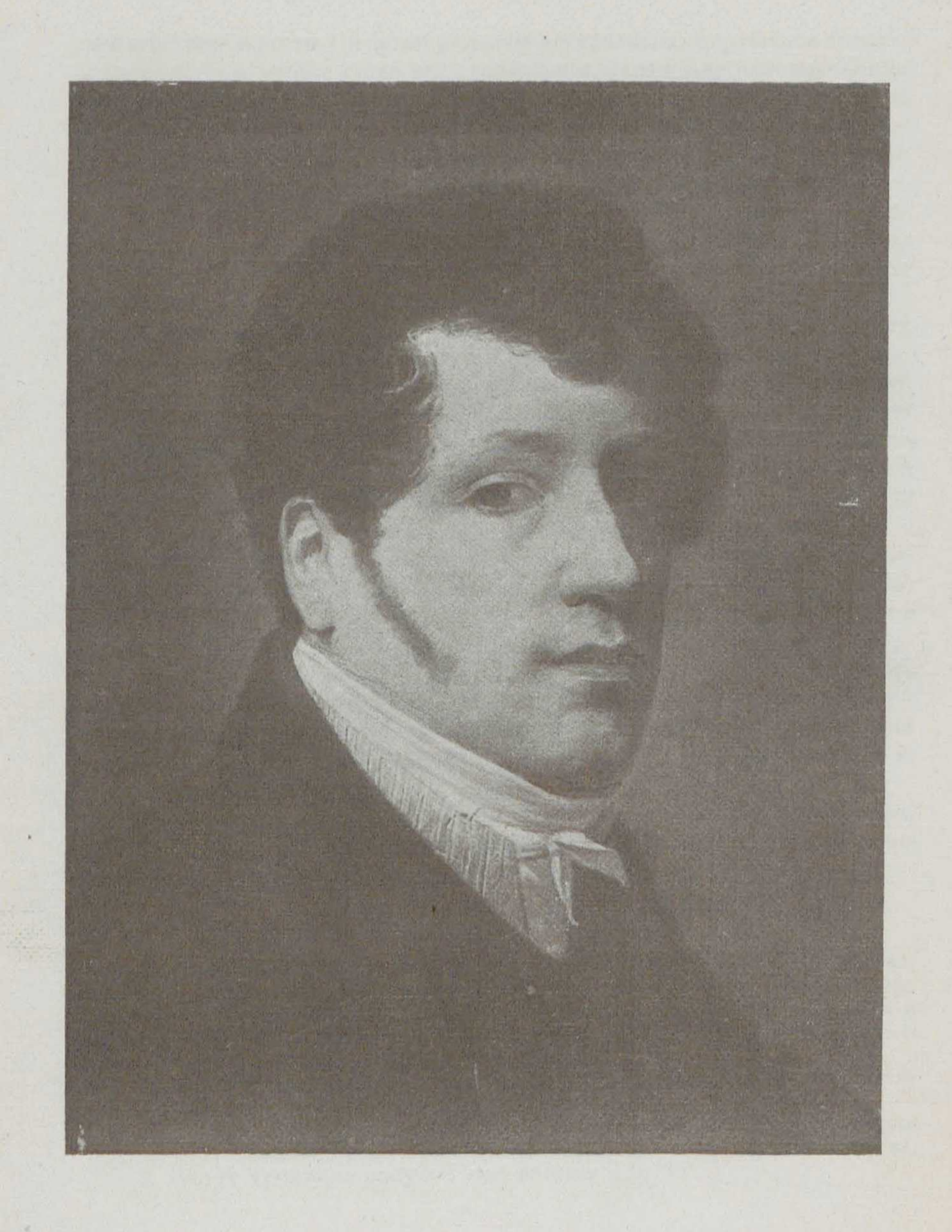
Этот же сентиментальный уют типичен и для жанровых этюдов, которые Тропинин делал в 30—40-х годах как в масле («Покупка яблок», гос. Русский музей, «Сбитенщик», гос. Третьяковская галлерея), так и в рисунках (гос. Исторический музей в Москве).

Изредка Тропинин откликается на романтические веяния, например, в превосходном портрете Пушкина, где он удачно создает образ вдохновенного поэта (1827, гос. Третьяковская галлерея). Другие его «романтические» портреты значительно менее удачны (например, портрет Брюллова 1836 г. в гос. Третьяковской галлерее).

Публикуемые «Воспоминания» неизвестной художницы «...вой», повидимому, почти дословно передают беседу с ней Тропинина, в которой очень ярко выразилось его художественное миросозерцание.

* * *

1. «...ва» была художницей-любительницей, ученицей Якова Аргунова, принадлежавшего к знаменитой семье художников—крепостных графа Шереметьева. Ее воспоминания относятся к 30—40-м годам XIX века и были напечатаны в «Современной летописи» (воскресное приложение к «Московским ведомостям»), 1869, № 12, стр. 10.
2. Портрет графини Зубовой, 1834, гос. Третьяковская галлерея.
3. Никаких данных об этом художнике найти не удалось.
4. Тропинин имеет в виду тот салонный академизм, в котором традиции школы Брюллова начинали приобретать характер упадочного эпигонства.
5. За нее Тропинин получил «академика» в 1823 г.



ЩЕДРИН СИЛЬВЕСТР ФЕДОСЕЕВИЧ

(1791—1830)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ[1]

Письма родителям

Вена, 5 сентября 1818 г.

...Пройдя в дворцовую Галлерею[2], ...мы увидели несколько зал, наполненных картинами, в большой небрежности, в дурных рамах, замаранные и даже многие порванные и так дурно освещенные, что их почти нельзя видеть; впрочем, картины самые обыкновенные, фламандских очень мало, а ландшафтов совсем нет, один только пейзаж Гаккерта, да и тот не хорош...

...Августа 16-го мы прошли в Галлерею[3], по справедливости так прославляемую. Галлерея наполнена отборными картинами; рассматривая картины по всем частям, наконец увидел две славные картины Клода Лорена—выбраны самые приятные местоположения, славно написанные деревья, с отменным тщаньем отделана дальность и первый план; Albert Cyp (Кейп) отличается колоритом в маленькой картине; представлено небольшое отдыхающее стадо при закате солнца, написано и освещено славно; тут же отличаются Остад, Тенирс, Вуверман, Метцю, Воут (Both) и пр. Невозможно все описать, надобно, чтоб жить несколько месяцев, а в три дня только можно сказать: я входил в Галлерею. Впрочем, Петербург имеет более уважения к произведениям славных художников—с какою чистотою держат картины в Эрмитаже! Здесь они очень загрязнившись; в больших это неприметно, но прекраснейшие фламандские картины много от этого теряют. Мы с нетерпением желали видеть Корреджио «Ночь», о которой так много слышали в Петербурге, но, прошедши Галлерею, мы едва ее увидели:

Божья матерь со спасителем хорошо освещены, но, отойдя от картины, приметна пестрота. Извините, я так пишу, как мне показалось...

...Мы довольно кстати приехали в Дрезден, у них застали открытие; воскресенье после обеда пошли посмотреть и увидели страшные чудеса, как отличаются саксонские художники; за вход платят два гроша, и эта сумма поступает в пользу бедных; тут продают роспись, кто какую выставил работу, чей он ученик или сам профессор, все описано подробно, но вот что удивительно, что художники в Дрездене все имеют способы: прекраснейшую Галлерею, которая для всех открыта свободно, также пейзажистам прекраснейшая природа, и все они так слабы, что невозможно описать, все будет казаться пристрастием. Надобно непременно самим видеть, как они плохо работают; профессоры нимало не отличаются от своих учеников, рисунки с натуры и скульптурные произведения еще хуже живописных; архитекторы так дурны—я ничего не понимаю, вижу, как они слабы; если порядочного ученика нашей Академии поставить программу и рисунки, то непременно заблестит предо всеми профессорскими работами. Всех произведений по каталогу было до 600, правда, они отчасти выставляют фарфор, часы, тканье, женские разные рукоделия, но все это в малом количестве. Не подумайте, чтобы я хотел поумничать, нет возможности удержаться, чтобы не сказать: ах, боже мой, как саксонцы скверно работают!

Рим, 8/19 ноября 1818 г.

...На другой день прошли к Канове, который принял нас с возможною ласкою и учтивством, показывая нам свои огромные мастерские, наполненные разными его работами; к Матвееву[4] заходил я тоже, чтоб посмотреть его работы, и у которого находится множество картин, писанные им в окрестностях Рима, довольно хороших, но не лучше той, которая находится в Академии, а некоторые и похуже; между нами сказать—очень сух и все пишет без натуры, а с самых дурных рисунков. Также видел и другого пейзажиста—господина Терни, родом из Голландии, и который довольно имеет дарований...

...Я хожу всякий день за город искать, чем заняться, а остальное время употребляю на рассмотрение работ новейших художников, которых здесь очень много. Мне же здесь некоторые из художников сказали, что ландшафтная часть доведена до возможного совершенства (дай бог, чтобы это была правда)...

Письмо неизвестному

Рим, 1818 г. (?)

...Некоторые руины отрывают,—Титовы бани совсем открыты; на стенах находятся фрески, некоторые места довольно свежи. При другом случае и обсмотревши, опишу. Подле ворот Септима Севера всегда работают невольники и отрывают много древностей; отрывши сажени две глубины, открываются мощенные дороги и фундаменты строений, вообще нонешний папа[5] старается поддержать эти здания от совершенного разрушения и в особенности трудится над амфитеатром, что для нашего брата пейзажиста невыгодно, для нас пусть больше валится...

Письма родителям

Рим, 5 марта н. с. 1819 г.

...Академия художеств (в Венеции) наполнена слепками Кановой. Работы, картин живописных не много, но прекраснейшие: Св. фамилия Павла Веронеза есть образец живописи... Дворец Монфроне[6] более прочих в порядке, но зато нет таких блестящих картин; в доме Гримани[7] есть кабинет антических мраморов в малом количестве. Остальное время употребили на рассмотрение церквей, между которыми славятся церковь Салюсти[8] Бибиеновой архитектуры, церковь иезуитская (a Iesuiti)—своими мраморами и некоторые церкви Палладия, как-то: св. Георгия, св. Симона и греческая церковь св. Георгия; мне более понравилась готическая церковь св. Павла, где хоронились дожи, своею огромностью (люблю все побольше)...

...Также слышал, что великий князь[9] хочет заказать некоторые работы как мне, так и товарищам, но еще не знаю, что такое, может быть, он сам выберет виды.

При этом меня здесь куражат, (что) пейзажистам здесь хорошо и у них всегда раскупают картины, ими написанные...

Много обязаны Алексею Николаевичу[10] за доставление нам рекомендательных писем; в дороге много они помогали, и он не перестает продолжать рекомендовать и здесь, как-то князю Гагарину, к которому мы явились, и он с удовольствием объявил, что будет принимать участие в наших успехах, и рассматривал мои этюды и товарищей моих. Сам, будучи охотником, занимается с успехами в живописи; он более любит смотреть этюды, говоря, что тут приметнее талант художника...

С. Ф. Щедрин. Новый Рим.

Колисей мне заказал написать с себя портрет, которого я пишу с чердака монастыря С. Бонавентурия, и бедные босоногие монахи денег не берут и принимают[11].

...Я живу, как вам уже известно по последнему письму, на Тринита де Монти; чудное дело. Эту часть города занимают все художники, и весь Рим удивляется сему пристрастию. Общество новых Рафаэлев[12] (т. е. по одним фуражкам дается это имя, а не по другому чему) здесь велико, и я со многими знаком, не желаю никогда так работать, как они, но желал бы так писать, как они говорят, и иметь этот дух, эту необыкновенную страсть, вот их главное достоинство, чего у других недостает. Теперь они заводят между собою экспозицию, куда я хотел выставить все свои работы. Но несогласие Кановы с Дорвальценом[13] едва им не воспрепятствовало. Они желали иметь залу для сего предприятия, почему прибегали с просьбами к австрийскому посланнику, чтоб позволил выставить им работы в венецианской Академии, и на это сей согласился, но Канова, как директор сей Академии, воспрепятствовал, но они отыскали себе партикулярный дом. Экспозиция назначена к святой неделе, которую любопытно будет видеть.

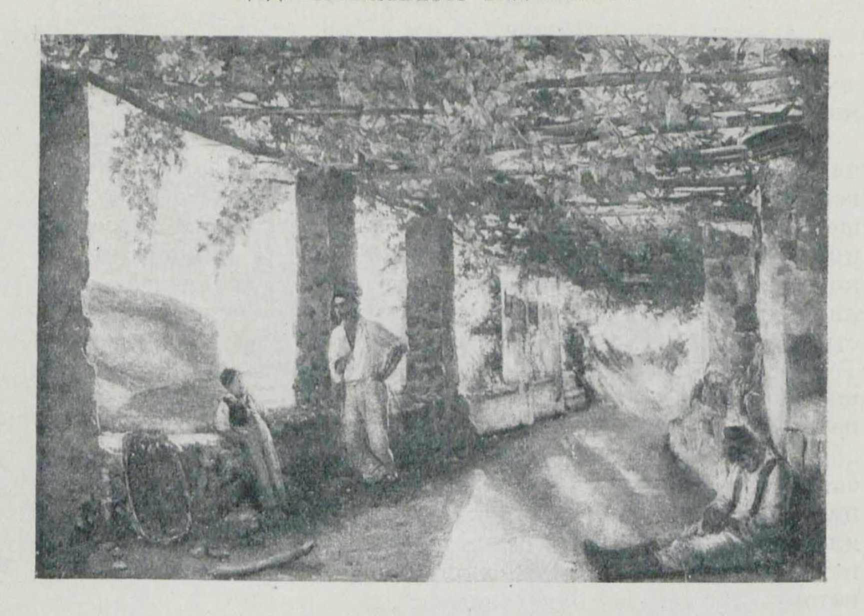
Чудное несогласие двух особ, у которых партии, чего они сами, может быть, не хотели, но немцы, почитая Дорвальцена, презирают Канову, итальянцы со своей стороны тем же платят...

Неаполь, 27 июня н. с. 1819 г.

...**В**иды, выбранные великим князем, прекрасные, один из королевского сада, другой—с дороги, начатой французами, но неоконченной, и выходит так, что один вид с моря, другой с сада, и оба великолепны. Жаль, что водяными красками—это меня затрудняет, ибо не имею практики. Князь Голицын возил меня к некоторым здешним художникам, весьма посредственным; также не знаю теперь, приходит время, что должно писать картину для Академии, которую вряд ли могу совсем изготовить в нынешнюю последнюю треть. Рисунки много времени отнимут, да и с городом и предместьями надо познакомиться...

Неаполь, 10 августа н. с. 1820 г.

...**Д**о сей поры, благодаря бога, я находился в довольном состоянии... Зарабатывать деньги для меня приятно, но вы знаете, всегда ли это бывает, между тем издержки более и более увели-



С. Ф. Щедрин. Терраса в Сорренто.

чиваются, а тут еще присылают приказание рисовать помпейские кастрюльки[14], да кому же? Ландшафтному живописцу. У меня недостает времени и на свои дела, притом не всякая работа выходит удачна, и, чтобы поддержать себя, жертвуешь временем и выгодами. Здесь мне удалось (написать) одну картину, за которой я сидел очень долго и которую точно хотел написать, как говорится, для славы, но так наславил, что и не знаю, производил ли свет гаже картины, мною написанной, с досады кинул оную, но время не возвращается. Кастель-Амаром я заменил потерянное, скитался на осле из стороны в сторону, делая этюды[15] с прекраснейших мест, жил на поверхности нещастной Стабии, города, погибшего в одно время с Помпеей и Геркуланом от шалости Везувия...

Неаполь, 20 сентября н. с. 1820 г.

...**И**так, я опять живу на набережной Санта Лучиа, на самом лучшем месте из целого Неаполя, вид из окошка имею прелестнейший, Везувий, как говорится, на блюдечке, море, горы,

живописно расположенные строения, беспрестанное движение народа, гуляющего и трудящегося, все сие мне показалось лучшим местом для пейзажиста....

Рим, 4 августа н. с. 1821 г.

...**Х**отя вы советуете проехать по Швейцарии, Франции, но я еще не был в Сицилии и других итальянских местах, известных по своим живописным местоположениям, но сих путешествий в теперешнем моем положении предпринять не могу: будучи пейзажистом, почитаю слишком недостаточным утешать только свои глаза, не быв в состоянии ими пользоваться. Прежде производимый пенсион заставлял сидеть в городе и писать картины больше выгодные, нежели полезные, хотя сим я несколько выиграл....

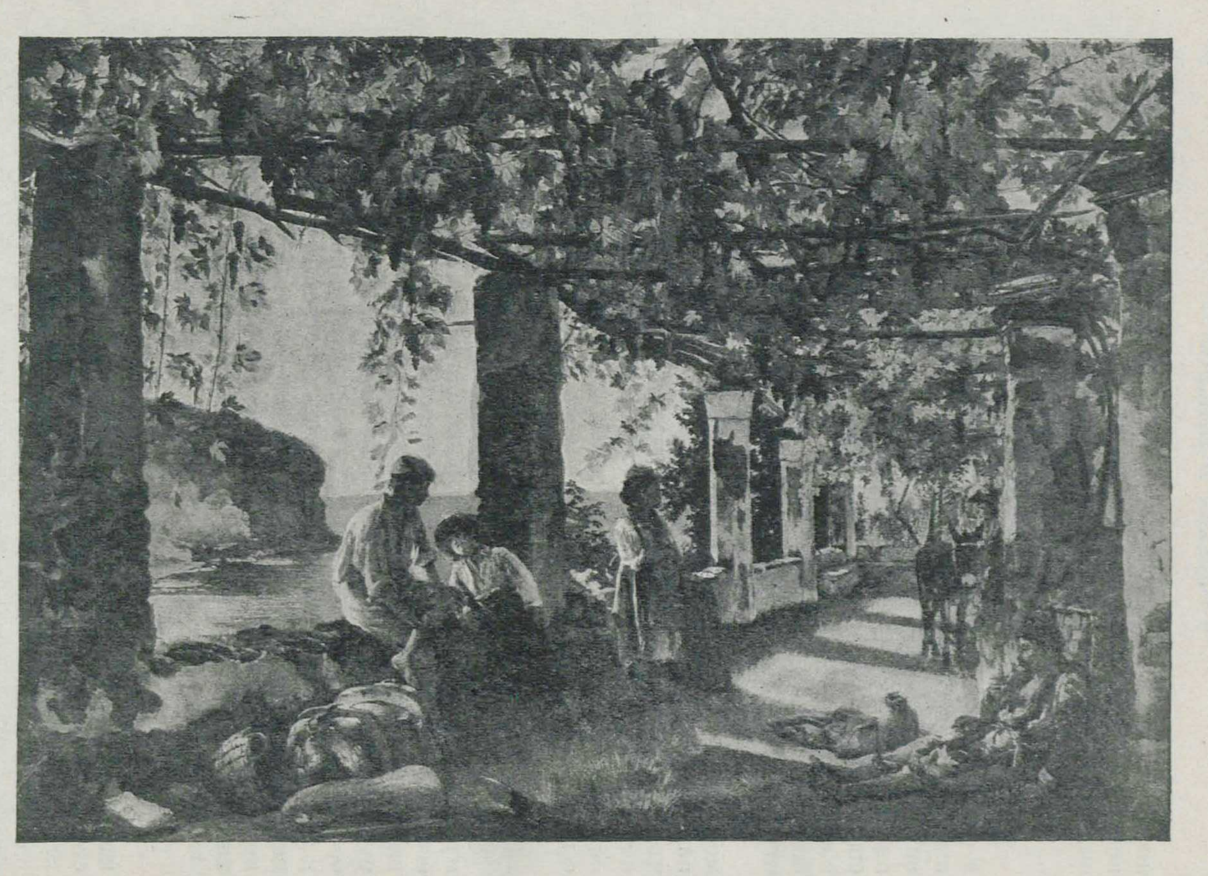
...Может быть, Академия причтет в вину, что я не прислал моих работ, на это я имею следующие причины, частью вам известные: по малому содержанию. Я почитал себя щастливым, что имел заказные работы, второе, у меня находятся картины оконченные, но я их не хотел посылать, ибо предметы оных маловажны для Академии, третье, самое главнейшее, трудность пересылки....

Рим, 19 января н. с. 1822 г.

...**Н**ачатая мною картина, вид Колисея, есть вещь весьма мудреная, почему я не сделал назначения, для кого оную начал; если она окончится по моему желанию, то я не премину доставить оную в Россию, чтоб показать сие чудесное произведение рук человеческих, изображенное на холсте слабым смертным без точек и запятых, с чердака монастыря св. Бенавентура; к этой картине у меня готов другой холст, той же меры, около двух аршин длины, на коем намерен также изобразить нечто, но как это нечто еще в голове, то пусть до времени нечтом и останется...

Рим, 18 ноября н. с. 1822 г.

...**Т**олько в конце прошедшего месяца возвратился из Субияко, где прожил два месяца, делая этюды, по обыкновению пейзажистов; обстоятельства нонешнего году, равным образом как и прошлое лето, заставили меня долго засидеться в Риме, куда в октябре ожидали нашего государя, почему к приезду его предполагали сделать экспозицию, которая должна быть составлен-



С. Ф. Щедрин. Веранда, обвитая виноградом.

ной из работ русских художников; по сему случаю я приготовил картину, вид Колисея[16], которая меня много заставила потеть, под конец июля я принужденным нашелся оную оставить, чтоб освежить глаза и воображение, теперь она почти окончена, и через несколько дней я надеюсь оную показывать и пользоваться замечаниями...

...Картины, писанные мною прошедшего года, почти все раскуплены; все ищут в моих картинах воду и охотнее оные раскупают, ибо многие знатоки нашли, что я оную пишу удачно, в самом деле я имею к оному склонность, почему и выезжаю в места, где есть реки и каскады; Неаполь для меня нужен, я никогда не могу забыть его прелестного местоположения...

Рим, 16 марта н. с. 1823 г.

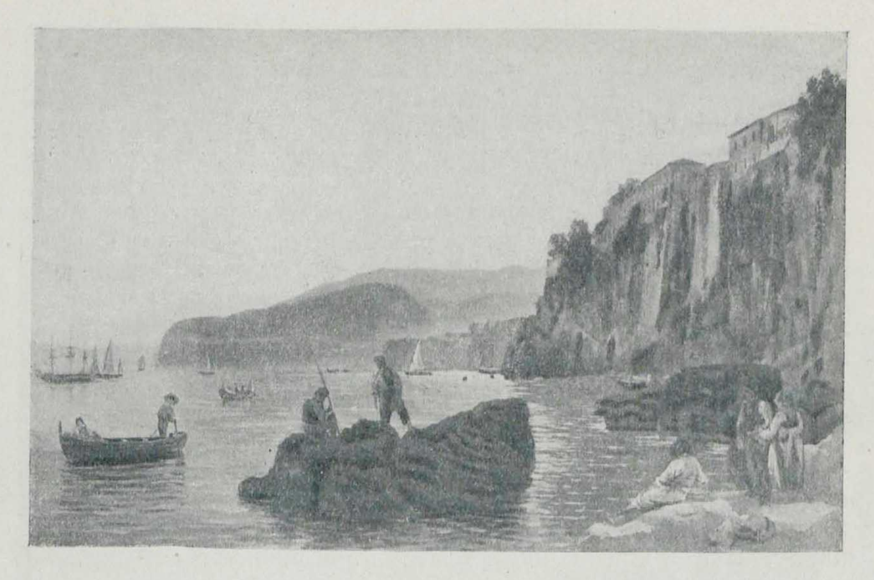
...**Ч**то же касается до желания видеть мои работы, надеюсь скоро будут удовлетворены; слышанные мною отзывы насчет моих картин для меня приятны, но и заставляют бояться, что найдут совсем противное словам, и я признаюсь, что до сей поры ничего не мог прислать, ибо, исключая картин для великого князя, все сделаны по заказу или проданы готовые...

...Вы, может быть, увидите в Петербурге мои картины совсем в новом роде, tableau de genre (жанровые картины), которые я начал писать для забавы, чтобы иметь разные костюмы здешних мужиков, и ставил их, как вздумается прихоти натурщиков и как на картине позволяет место; это многим понравилось, а княгиня Софья Григорьевна[17] велела оную окончить да еще и написать другую, в пандан оной. Я попрошу ее сиятельство, чтобы она показала вам, да чур не смеяться, помните, что писал пейзажист.

Письма брату[18]

Неаполь, 23 июня н. с. 1825 г.

...**Г**-н Фоктон мне заказал две картины, одну историческую, копию с Мадонны С. Систа[19], и небольшой пейзаж; думал ли ты когда верить, что можно печатать масляными красками, да еще так хорошо, что многие живописцы хуже сработают, а как узнаешь, что историческая картина мерою около двух аршин стоит 100 франков, а пейзаж 25 франков, так полетит к чорту вся живопись!..



С. Ф. Щедрин. Малая гавань в Сорренто.

Неаполь, 6 апреля н. с. 1826 г.

...По крайней мере напиши, в рамках ли выставлены мои картины, сверх того желаю знать критику вполне и, как уже писал тебе в прошедшем письме, желал быть извещенным о моих картинах, писанных для В. А. Перовского, что там вид Албанский, который я почитаю лучшей картиной, что я до сих пор писал в сем роде, и как меня много критиковали русские за деревья, то мне было б желательно знать суждения насчет оной...

Письмо Н. М. Смирнову

Неаполь, 28 марта н. с. 1829 г.

...Касательно картины, которую вам угодно было приказать при отъезде вашем из Флоренции, я уже давно начал, по вашему желанию, какой-либо вид с Везувией при лунном освещении, ибо вы помните, что положились совершенно на мой выбор. Молла ди Гайета я не могу делать за неимением рисунков и этюдов этому месту, другие три картины, которые вам угодно при-

казать, я непременно сделаю, но не могу так скоро оным заняться, ибо имею множество работ, в том числе и великой княгине угодно было приказать шесть картин, мера коих отдана совершенно на мой произвол...

Письмо брату

Женева, 27 сентября н. с. 1829 г.

...Генуа есть один из великолепнейших городов в Италии, величественные дворцы и великолепнейшие лестницы из белого мрамора имеют полное право носить на себе имя Superbe*. Strade Nuova e Novissime**—довольно широки и обстроены лучшими дворцами, на коих по большей части все строительные украшения расписаны, равно как и стены на многих испещрены разными сюжетами al fresco, что делает пестроту необычайную, между тем представляет великолепнейшую декорацию. Если захотят генуэзские дворцы сравнивать с римскими, то, конечно, первые им должны уступить и даже покажутся смешными или, лучше сказать выражением архитекторов,—капризными; таковы были генуэзцы; их богатство давало им средства исполнять свои капризы, напри(мер), в доме маркиза Serra есть небольшая вызолоченная зала червонным золотом, в промежутках позолота, равно как и двери выкрашены ультрамарином в палец толщины; мраморные колонны, которые могли бы быть хороши сами по себе, также вызолочены, сия зала ему стоила миллион франков...

ПРИМЕЧАНИЯ

Сильвестр Федосеевич Щедрин—сын скульптора, профессора и ректора Академии художеств Федоса Федоровича и племянник пейзажиста академика Семена Щедрина.

В Академии Щедрин четыре года (с 1800) обучается под руководством своего дяди, затем непосредственным учителем его в области пейзажной живописи становится неоклассик Михаил Матвеевич Иванов.

В 1818 г. Щедрин получает заграничную командировку в Италию, где остается до конца своей жизни, не выезжая в Россию. В Риме работает в это время ряд крупных мастеров пейзажа: Мартин Родэн, Франс Катель,

* Прекрасные, великолепные.
** Улицы Новая и Новейшая.

Иозеф Роббель, Генрих Рейнхольд и др. При всем разнообразии творческих дарований этих художников все они объединяются устремленностью к преодолению неоклассицизма, к созданию нового типа лирически интимного пейзажа—портрета реальной природы. Щедрин, посланный в Италию Академией для развития и совершенствования на образцах античности и на изучении итальянской природы, очень быстро изменяет академизму. С самого начала он оказывается близким наиболее передовой группе романтиков-пейзажистов, сохраняя при этом своеобразие. И в своем творческом пути Щедрин значительно опережает западных мастеров, окружающих его в Риме.

Первая работа его в Италии «Колизей», выполняемая для Академии на типично академический сюжет («Руины») в течение четырех лет (1818—1822), вскрывает искания художника, стремящегося запечатлеть «портрет Колизея». От первого варианта картины до последнего им пройден путь преодоления декоративности, кулисности построения, разобщенности цвета.

Работа 1824 г. «Старый Рим» отмечает следующий шаг в достижении передачи материальности предметов; трактовка масс деревьев и архитектуры, тональное единство цвета и свободное пространственное размещение подчиненных пейзажу, а не просто позирующих на переднем его плане человеческих фигур.

Начиная с работы над картиной «Новый Рим» (8 вариантов, выполненных в 1825 г.), можно проследить путь художника к реализму. Ряд вещей периода 1825—1829 гг. («Сорренто», «Малая гавань в Сорренто», «Санта Луччиа», «Большая гавань в Сорренто», «Грот») свидетельствует уже о переходе от линейной перспективы к воздушной, от системы локального цвета к обобщенной тональности.

Однако и в наиболее смелых работах Щедрина сохраняются элементы непреодоленного до конца наследия «классиков» XVIII века, элементы статически замкнутой композиции, выделение первого плана, акцентирование его при помощи изображенных предметов или фигур и путем освещения центра этого плана.

Наиболее смелые достижения Щедрина, вызывавшие большой успех его картин в Западной Европе, не пользовались успехом среди русских заказчиков. Зато, несомненно, успехом был встречен в России опыт введения в пейзаж жанровых мотивов («Веранда» в нескольких вариантах).

Работы последних лет Щедрина свидетельствуют об отходе его от четко поставленных им реалистических задач. Внимание художника сосредоточивается на формальных поисках в передаче световых эффектов. Преимущественно разрабатываемый им мотив—ночной пейзаж при лунном освещении—композиционно статичен и однообразен и дает разработку различных вариантов освещения.

* * *

1. Письма С. Щедрина печатаются по тексту, опубликованному в издании: «С. Щедрин. Письма».

2. Дворцовая галлерея в Берлине—Королевский музей (теперь Картинная галлерея).

3. Щедрин застал Дрезденскую галлерею в начале ее реорганизационного периода, когда началась работа по систематизации и перевеске материалов.

4. Во время пребывания Щедрина в Риме Ф. Матвеев был одним из старейших представителей русской художественной колонии и находился во враждебных отношениях с молодежью.

5. Папа Пий VII (с 1800 по 1823), с 1809 по 1813 г. арестованный Наполеоном, находился во Франции. Период пребывания Щедрина в Риме—время восстановления римской курии и власти папы.

6. Дворец (Галлерея) Монфроне (Манфрин)—частная коллекция живописи в Венеции.

7. Палаццо Гримани построен знаменитым венецианским архитектором Микеле Санмикели (1484—1559).

8. Церковь Santa Maria della Salute построена не Бибиеной, как указывает Щедрин, а Бальдасаре Лонгена (Baldassare Longhena, 1604—1682), крупнейшим представителем венецианского барокко в архитектуре. В церкви Салюте находились работы Луки Джордано, Тициана и др.

9. Вел. кн. Михаил Павлович (1798—1849) путешествовал по Италии в сопровождении швейцарца Лагарпа, бывш. воспитателя Александра I. Щедрину были заказаны акварельные, а затем и маслом виды Неаполя («Вид публичного гульбища», «Villa Reale», «Вид на город от Capo di Monte и Strada Nuova», «Вид набережной Santa Lucia»). Эти темы, возможно, были подсказаны поэтом Батюшковым и О. Кипренским, принимавшими большое участие в заказах Михаила Павловича.

10. *Алексей Николаевич Оленин*, с 1817 г. президент Академии художеств.

11. Речь идет о картине «Вид Колизея» (гос. Третьяковская галлерея).

12. Щедрин имеет в виду «назарейцев»—немецких художников, мечтавших вернуться к искусству раннего Возрождения, не только к Рафаэлю, но и к более ранним художникам Италии и Германии.

13. *Дорвальцен*—щедринская транскрипция имени Торвальдсена. Борьба Кановы с Торвальдсеном, захватившая во второе десятилетие XIX века весь художественный Рим, определялась их соперничеством в качестве представителей двух поколений школы неоклассицизма.

14. Имеются в виду зарисовки, которые Щедрин должен был делать с античных сосудов, найденных при раскопках. Распоряжение об этом исходило от А. Н. Оленина, опубликовавшего в числе других работ по античной археологии «Рисунки античных ваз» (1818) и продолжавшего собирание и изучение этого материала.

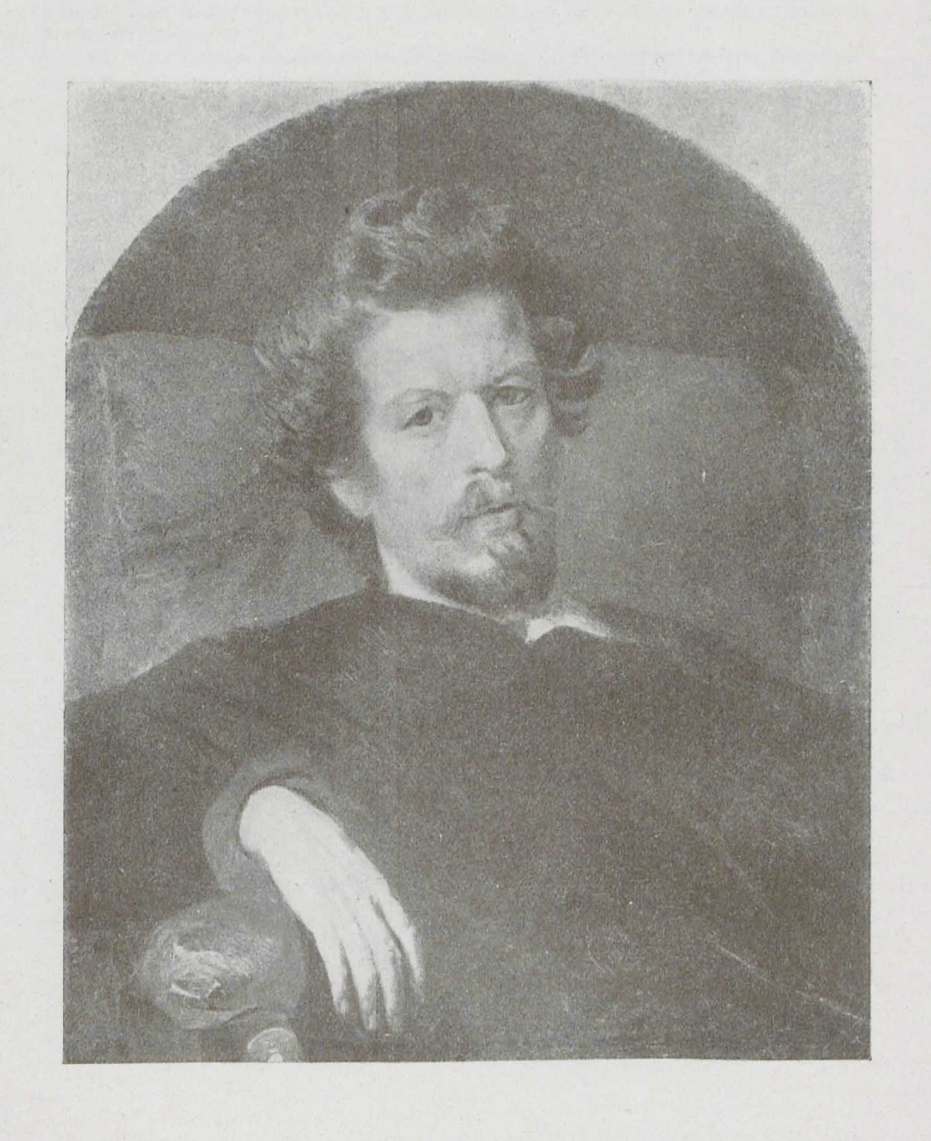
15. Об этих работах Щедрин сообщает Академии в рапорте от сентября 1820 г.: «...живучи в летние месяцы в Кастель-Амаро, написал масляными красками для себя небольшие этюды: Молу на Страда Гранчио, часть поверхности древней Стабии, пещеру Гранчинскую, вид города Кастель-Амаро и многие другие, которые почти привел к окончанию...»

16. Второй вариант картины «Вид Колизея», отправленный Щедриным в Петербург и приобретенный для Эрмитажа; в настоящее время находится в гос. Русском музее.

17. Кн. *Софья Григорьевна Волконская* (1788—1868), сестра декабриста кн. Сергея Волконского.

18. *Аполлон Федосеевич Щедрин*, архитектор, академик.

19. Речь идет, повидимому, об изготовлении копии с копии знаменитой Мадонны Рафаэля, исполненной для церкви св. Сикста Парисом Ногари.



БРЮЛЛОВ КАРЛ ПАВЛОВИЧ

(1799—1852)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письмо П. А. Кикину[1]

Дрезден, 15 ноября 1823 г.

По требованию вашему откровенного мнения насчет Дрезденской галлереи, осмеливаюсь начать с того, что все шесть Корреджиев—славных картин, делающих Дрезденскую галлерею[2] славнейшею, по словам здешних беснующихся потомков Альберт-Дюреровых, никогда не сделают и сотой пользы, что одна Пуссенова картина, о котором едва знают, что он какой-то француз. Поэтому можете увериться, какова здесь школа; почему можно сказать, что опасно долее оставаться между сими антихудожниками, если бы не Рафаэлева Мадонна[3], на которую чем более смотришь, тем более чувствуешь непостижимость сих красот: каждая черта обдумана, преисполнена выражения; грация соединена со строжайшим стилем (если б я видел ее прежде, моя Антигона[4] более бы выиграла), потому что, рисуя с невольным вниманием, мало-помалу я открыл секрет, который состоял в том, чтобы более рисовать с антики Рафаэля, и славному Егорову скажу, что он не был бы то, что он есть, если бы не видел Рафаэля. Прочие картины исторические состоят все из Альберта Дюрера и ему подобных, т. е. ни одной классической, исключая Гвидова Христа, который едва ли не есть нерукотворенный и которого я скопировал, и сия копия да будет моим путеводителем в вере, головах и экспрессиях. Его же Венера—краски сделались жертвою времени, но рисунок—портрет Венеры. Вот картины, с коих может учиться и выучившийся. О Тициане—простите, мне кажется, что молва об его картинах сделалась как бы завесой, сквозь которую трудно видеть Тициана. Восхищаю-

К. П. Брюллов. Последний день Помпеи.

щий Стефан[5] Микеланджело есть или не его, или работа первых недель его занятий, или последних часов его жизни, когда исчезли жизнь и рассудок. Точно и верно за подписанием моего к вашему превосходительству почтения

К. Брюллов.

Если бы нашему Эрмитажу хоть одного крикуна из здешних, то он стоил бы всех сокровищ Европы, Азии, Африки и Америки, не включая и других.

Письмо братьев Брюлловых Обществу поощрения художеств

Мюнхен, 28 января 1823 г.

...Несколько дней нашего пребывания в Берлине употребили мы на осматривание выставки, в которой особенно отличался Горас Верне. Прочие же были или самые обыкновенные или очень слабые, и, по словам жителей Берлина, сия выставка заключала в себе гораздо менее предшествовавших; из сего исключить надобно еще произведения Рауха. Им сделаны два монумента гене-

ралам Бюлову и Шарнгорсту, помещенные по сторонам главной гауптвахты. В сих двух монументах сделал он все, что только можно сделать из костюмов нынешнего времени. Но барельефы, аллегорические изображения сих генералов, коими украшены пьедесталы, соединяют все достоинства барельефов. С превосходной композицией соединял он чрезвычайную правильность рисунка и самый лучший вкус, который столько времени был забыт. Осмелимся сказать, что эти барельефы можно поставить наряду с лучшими произведениями древности в сем роде... В противность мнению, быть может, многих, должен сказать, что в Дрездене художество вообще в самом жалком положении; царствующая школа здесь немецкая, здешние молодые художники восхищаются Альбертом Дюрером, Гольбейном и им подобными и хладнокровно проходят Рафаэля; хвалят Микеланджело, потому что это картина Микеланджело, и не хотят видеть в ней, что она должна бы его пристыдить, если бы всякий человек не делал худо...

Письмо родителям

Рим, июнь 1823 г.

...Если хотите знать, где я с десяти часов утра по шесть часов вечера, посмотрите на эстамп Рима, который висел у вас: там увидите маленький купольчик св. Петра, первый дом на правую руку или по левую—это называется Ватикан[6]. Вот там-то я смотрю на Рафаэлеву картину «Преображение»[7]... Потом иду в античные залы, украшенные древними оригинальными антиками: Лаокоон[8], Антиной[9], Аполлон[10], Мелеагр[11], торз[12].., кои так чисты и новы, как бы работы последних веков. Время, равнодушное ко всему без разбора, истребляющее все, что только имело начало, пощадило Лаокоона и четырех родственников его.

Сей Ватикан состоит из нескольких тысяч комнат и во всех древности и антики, с коих я рисовал...

Письмо П. А. Кикину

Рим, 10 октября 1823 г.

...До сих пор еще не знаем, видели ли мы все то, что должно видеть, т. е. такие предметы, которые не для одних глаз. Например, Ватикан, который в длину простирается с версту, и на каждом шагу встречаешь вещь, на которую чем больше смотришь, тем более чувствуешь ее достоинство; фрески Рафаэля, Микеланджело в капелле Сикстине[13], т. е.—непостижимость;

Гвидо Рени; их последователей; периодические изменения вкусов и все имеющие свои достоинства; падение искусств и опять новое восстание их в мастерской Торвальдсена. Вот муж, который не устрашился отшатнуться от общего вкуса и мнения; предприял и решил, и все сделались его последователями. Он открыл истинный путь ко вкусу древних греков, что подтверждают его работы; например, «Три грации» кажутся отпечатками натуры, но очень уверен, что нет в живых такой прелести. Надобно быть более чем хорошим поэтом, чтобы описать подобную красоту. В Риме настоящий Тициан, это—портрет им любимого предмета; это прелесть, тут светит солнце, никогда не затмеваемое облаками. Я хотел скопировать ее... но с давних пор фамилия Шара положила никому не позволять копировать с картин, находящихся в их галлерее. По крайней мере я хожу всякое воскресенье скрадывать глазами. В продолжение сего времени я начал для почтенного Общества поощрения художеств картину, представляющую «Итальянское утро», т. е. девушку, умывающуюся у фонтана; также намерен произвесть картину следующего сюжета: «Юдифь и Олоферн»[14]; момент, мною избранный,—когда прелестная Юдифь с обнаженным мечом в руке, сделав последний шаг, уже готова поднять меч, но обращается вторично с молитвой к богу. Торвальдсен одобрил эскиз и весьма интересуется видеть картину (как он говорит). Дюпре, французский живописец, выставил картину следующего сюжета: «Камилл, перевешивающий мечом своим тяжесть меча галла Бренна». Картина во всех частях очень исправна; немцы критикуют ее и говорят, что Камилл очень горяч; по их мнению, можно ковать и холодное железо. В скором времени немец Пегас [15] выставит в Пантеоне[16] картину, представляющую «Крещение Христово»,—совершенно из дерева и это, по их мнению, совершенный штиль (и в Риме можно скверно работать)... В моей мастерской находятся: Аполлон Бельведерский, Венера Медицейская[17], Меркурий Ватиканский, торз Бельведерский, нога Геркулеса (правая) и голова Аякса[18]. Какое приятное и полезное общество!..

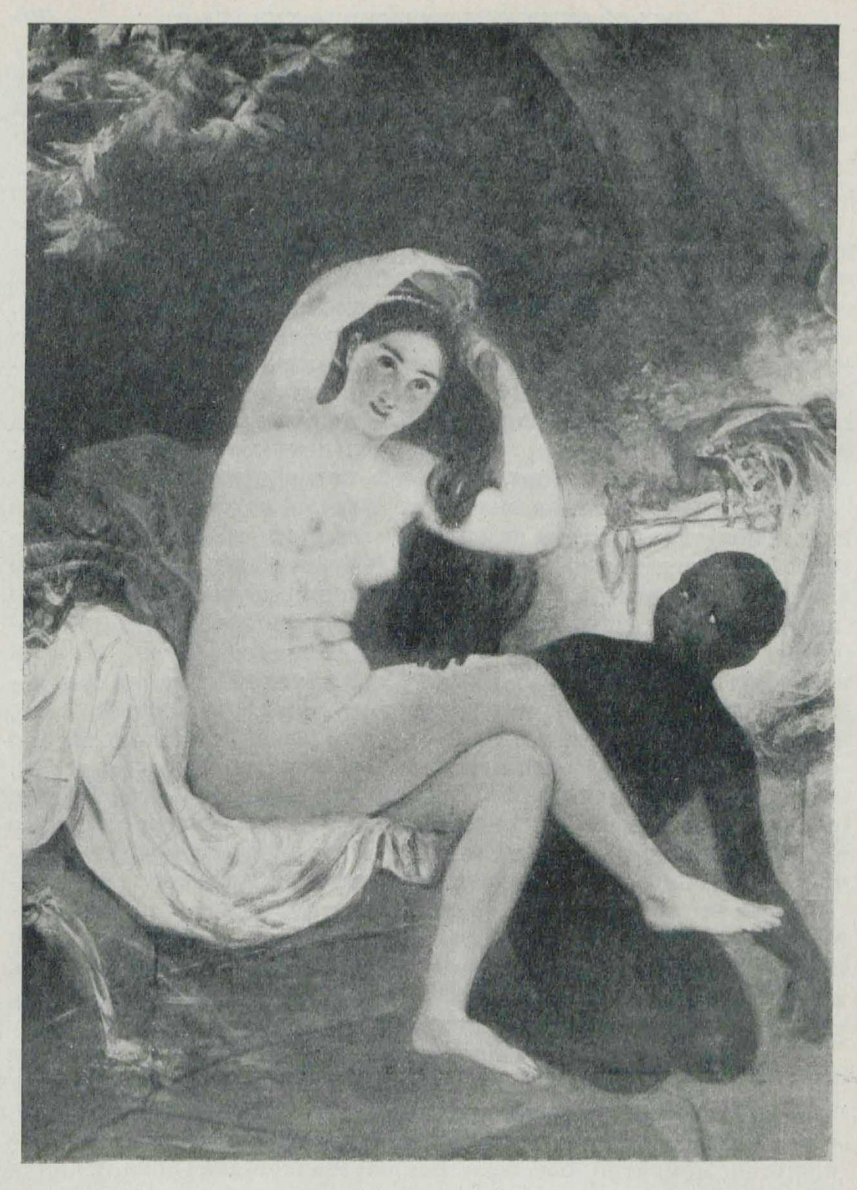
Письмо Обществу поощрения художеств

Рим, 9 декабря 1823 г.

...**В**атикан содержит в себе по части живописи следующие отличные произведения: «Преображение Христа» (писанное Ра-

фаэлем Урбинским)... картина сия превосходит всякую похвалу и всякое ожидание. Картина освещена светом при раскрытии неба; фигуры кажутся действующими, различие голов поразительно, живость каждой экспрессии заставляет воображать голос, даже каждая складка не кажется написанною; известно по рисункам, находящимся в мюнхенской библиотеке, что он надевал платья на натурщика, потом, давши ему должное движение, копировал главный ход складок, что видно во всех его картинах последней эпохи. Отделка доведена до такой степени, как глаз может видеть натуру в том расстоянии, в котором находится зритель от картины; сия тонкость обработки приближает к натуре, не мешая общему. По мере удаления планов, фигур, тонкость сия уменьшается; в светах строго соблюдена воздушная перспектива; тени кажутся немного темны, что приписывают краске, им употребляемой, которая впоследствии чернела. Яркость платьев передних планов не без причин, ибо такое количество фигур на столь узком месте требовало употребить сие средство для отделения. Осмеливаюсь заметить, что Рафаэль позволял себе делать упущения насчет перспективы для обобщения главных предметов: например, нижняя часть картины занята фигурами в рост, за коими видна гора, на коей преобразился Христос; три фигуры, находящиеся на горе,— гораздо менее вознесшихся на воздух: Христа, Моисея и Илии, кои гораздо далее от точки зрения; полагаю причиною то, что он желал обратить более внимание зрителя на главные фигуры. Сие подтверждается также, смотря на платье Христа, Моисея и Илии, коих платья и волосы развеяны в обе стороны, чего быть не может, разбирая сие физически, ибо при поднятии фигур платья оных должны быть подавляемы вниз тяжестью воздуха, чрез что произошли бы три неприятные и параллельные линии и не было бы тех крупных масс, на коих теперь находится главный свет, что заставляет зрителя обратить взор на главное лицо, потом следовать порядку композиции; по той же причине краски и тени верхних фигур усилены...

...«Причащение св. Иеронима» Доменикино. Св. Иероним преисполнен выражения, ослабление изображено во всех членах; священнослужитель, готовящийся причастить св. Иеронима, написан с чрезвычайною правдою, блики на парчевой его ризе кажутся моментно освещающимися; также два прислужника церкви, представленные в ризах, первый в красной с золотом, а второй в белой—различие сих материй единственно; внимание



К. П. Брюллов. Вирсавия.

четырех прихожан вызывает душевное участие и почтение к св. Иерониму; женщина, стоящая на коленях и целующая руку пустынника, заключает картину. Все сие достойно самого Рафаэля. Нет той отработки, но сие заменяется частью приятною, мягкою и смелою кистью...

...«Положение во гроб», писанное Караваджем. Рисунок и композиция весьма натуральны, но как рисунок, так и композиция лишены благородства; сей художник не избирал (не выбирал) натуры; один сей недостаток заметен в сей картине; все прочее: свет, колорит, согласие, общий тон и даже экспрессия и правильность рисунка могут стоять наряду с первыми картинами. «Мучение св. Эразма», писанное Пуссеном. Сей художник, названный художником, никогда бы не решился избрать столь жестокого сюжета, если бы не был ему заказан. Главное достоинство сей картины есть противоположность характера и верное выражение чувств каждого лица; о колорите нельзя ничего сказать, ибо картина сия не кончена...

...Занятия мои большею частию состояли в рисовании со статуй и фресков, находящихся в Ватикане, и в натурном классе обоего пола. Для почтеннейшего Общества начал головку, представляющую умывающуюся итальянку у фонтана. Я освещал модель на солнце, предположив освещение сзади, так что лицо и грудь в тени и рефлектируются от фонтана, освещенного солнцем, что делает все тени гораздо приятнее в сравнении с простым освещением из окна. Также начал модель в рост, представляющую Филоктета, не столько для сюжета, как для модели, прекрасно сложенной как вообще, так и каждой части в особенности. Сделал картон, представляющий Юдифь и Олоферна. Юдифь готова уже поднять меч для отсечения главы упоенного Олоферна и обращается с молитвами к Богу. Сей момент мною избран для избежания крови, отсеченная глава Олоферна мешала мне видеть прелестную Юдифь, написанную Брондзином (Бронзино), сия картина находится в картинной галлерее Палаццо-Питти[19]. Трудность освещения заставляет меня оставить сей сюжет, хотя г. Торвальдсен и советует мне осветить картину дневным светом, ссылаясь на картины сего сюжета древних мастеров; однако сие отступление от истории кажется мне непозволительным. Сильнейшим моим желанием всегда было произвести картину из российской истории. Читая оную, избрал я следующий сюжет: Олег, подступив под стены Константинополя, принуждает оный к сдаче; в знак победы он повесил щит свой на градских вратах,

К. П. Брюллов. Всадница.

после чего заключен был мир. Император греческий клялся Евангелием, а Олег с воинством клялся Волосом, Перуном и оружием. Я соединил сии два сюжета, представляя на первом плане заключение мира, на втором видны городские ворота, на кои поставлены лестницы, и двое русских прибивают щит Олегов[20]...

Письмо П. А. Кикину

Рим, 1823 г.

...Я был не совсем неправ, сличая Рафаэля с другими: известно, что сравнением определяется достоинство; посему кому нравится Рафаэль, может ли тому нравиться работа совсем противной школы?.. Вчерашний день был я в дому Рафаэля... неприметно перебирал в памяти жизнь сего феномена... он учился до самой смерти, он три раза переменял вкус свой, не устыдился заимствоваться Микеланджелом, будучи выше его.

Письмо Ф. П. Брюллову

Рим, 1824 г.

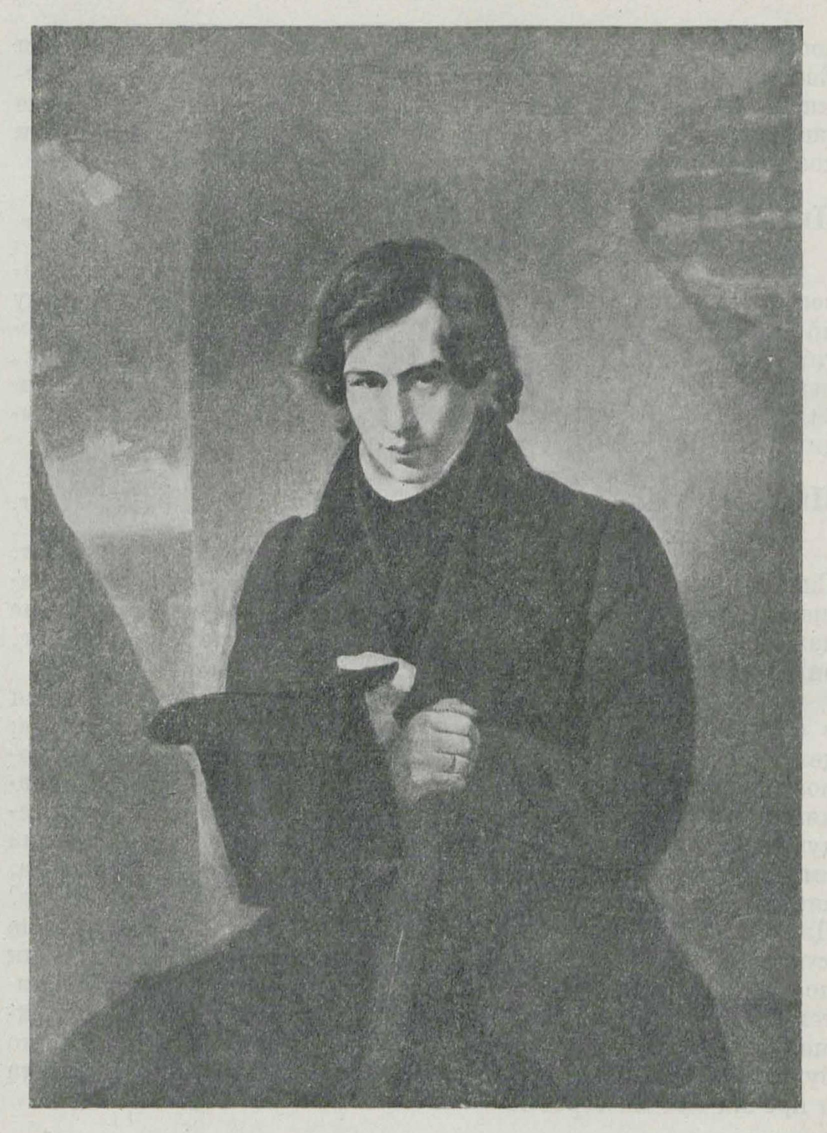
...То, чем мы восхищаемся в гипсе, то в мраморе поражает. Сквознота мрамора делает все нежным, и Лаокоон в гипсе кажется почти без кожи в сравнении с оригиналом; Аполлон не кажется уже каменным и слишком отошедшим от натуры, нет, он кажется лучшим человеком!..

...Первое, что я приобрел в вояже, есть то, что я уверился в ненужности манера. Манер есть кокетка или почти то же; делая соображения из всего виденного во всех галлереях, на дороге встречавшихся, вижу, что метода, употребляемая древними мастерами, не без причин. Осмеливаюсь доказывать следующим: если скажут, что они писали черно, я скажу—картина имеет свой главный предмет, какого бы она содержания ни была, следовательно, не должно ли пожертвовать ненужным нужному? Для сего Рембрандт, Вандик, Рубенс, Жордан* и все лучшие художники, как портретные, так и исторические, жертвовали последним первому** и чрез что обращают поневоле взор зрителя на главный предмет. Скажут, что можно составить чистейшие тоны и ярчайшие для лица или главного предмета, но будут ли они так натуральны, как видал у Вандика, Рембрандта и прочих сих мастеров...

---

* Неясно, кто имеется ввиду: Иорданс (Jordanes) или Лука Джордано (Giordano).

** Первым последнему?



К. П. Брюллов. Портрет Н. В. Кукольника.

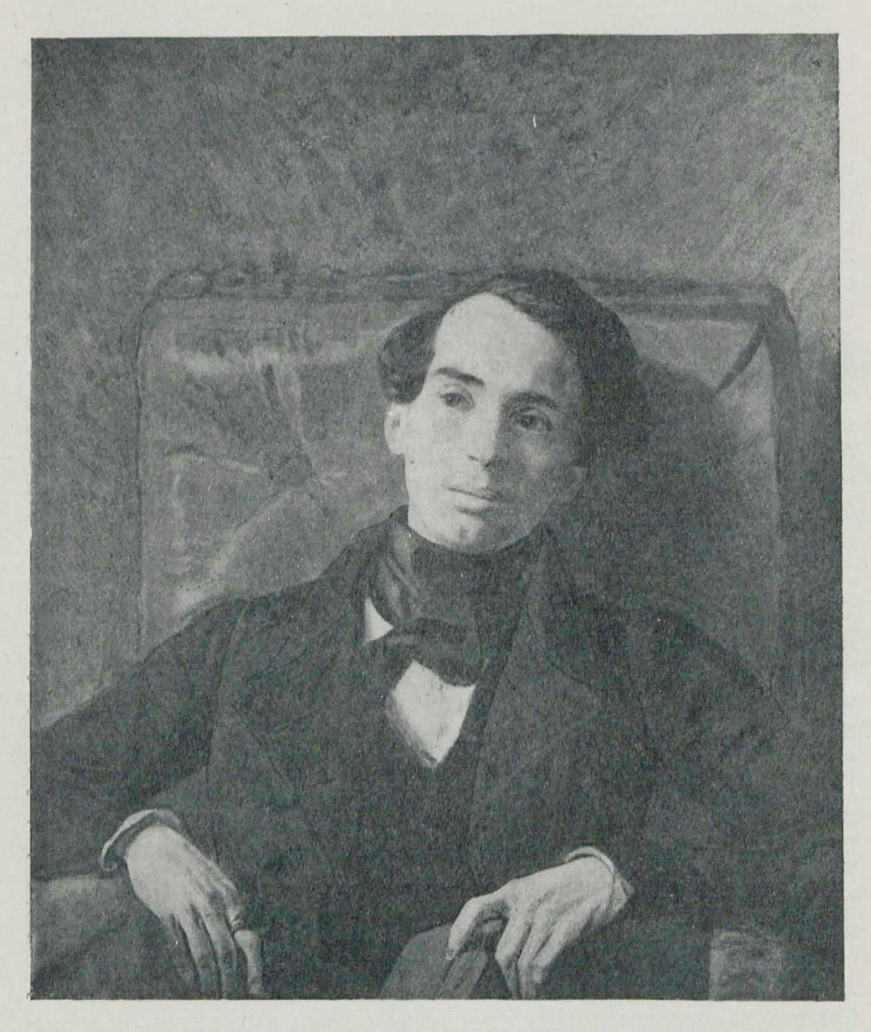
Письма Обществу поощрения художеств

Рим, 17 октября 1825 г.

...Общество не преминет заметить в сей картине некоторую перемену моего манера, а многие, может быть, найдут в ней излишнюю отделку подробностей и даже сухость; на сие я и сам согласился бы, когда был в Петербурге и не видал еще Леонардо да Винчи, Рафаэля и прочих классических мастеров, кои превосходят других верным изображением натуры и тщательной обработкой всех тонкостей, какие только могут быть видимы простому глазу. Вникая в их произведения, я уверен, что сколько широкая и мягкая кисть нужна в больших картинах, кои зритель не иначе может видеть как на таком расстоянии, на каком всякая окончательность для него теряется, столько или еще более требуется строгая отделка в маленькой картине, для рассматривания коей должно приблизиться так, чтобы глаз зрителя был занят одною ею. По сим причинам принял я в вышеупомянутой картине сделать опыт сего рода живописи...

Рим, 24 октября 1826 г.

По отправлении последнего моего донесения я немедленно занялся картиною, в том донесении означенною, но нашедшись ныне принужденным оную оставить и переменить сюжет, почитаю долгом предуведомить о сем почтеннейшее Общество. Причина, побудившая меня к такой перемене, состоит в том, что я при оканчивании картины[21] никоим образом не мог удовлетворить своим требованиям в рассуждении огненного освещения. Рассматривая притом произведения известнейших мастеров, представлявших подобные сцены, я усумнился в возможности изобразить таковое освещение сходно с натурою и потому не захотел более бороться с трудностями, которые едва ли преодолеть можно... Новый избранный мною сюжет представляет собрание винограда: молодая девушка стоит на лестнице, под виноградником, с корзинкою на левой руке, правою же отламывает кисть винограда[22]... Для вернейшего расположения теней и света работаю сию картину под настоящим виноградником в саду.



К. П. Брюллов. Портрет А. Н. Струговщикова.

ПРИМЕЧАНИЯ

Карл Павлович Брюллов—сын академика Павла Брюллова, специалиста по резьбе и миниатюрной живописи. Прадед художника Георг, приехавший из Германии в 1773 г., работал в качестве скульптора вместе с двумя сыновьями на императорском фарфоровом заводе; братья художника: Александр—архитектор, Федор—живописец.

В Академию Карл Брюллов поступает в 1809 г., серьезно подготовленный отцом. Учитель Брюллова по Академии—классик Андрей Иванов, отец знаменитого живописца. Ученические работы художника («Нарцисс», 1819, гос. Русский музей, «Явление Аврааму трех ангелов», 1821, там же) уже намечают новый этап академического искусства: снижена идеализация образов, подчеркнута роль пейзажа, создающего живописный фон действия картины. В 1821 г. Брюллов был отправлен в Италию Обществом поощрения художеств. Здесь Брюллов в первую очередь ищет утверждения своих творческих исканий в академизме Болонской школы; в Риме он изучает Рафаэля и памятники античной скульптуры, совершенствуя рисунок, углубляя развитие своего творчества в том направлении, которое дала ему академическая школа. Но с самого начала он вносит поправку в академическую систему, работая с натуры, на открытом воздухе.

Несомненно воздействие на Брюллова современного ему западного искусства, преимущественно французско-итальянской академической школы.

В римский период (1822—1835) Брюллов создает идеализированный, так называемый «итальянский жанр» («Итальянское утро», 1823, «Итальянский полдень», 1826, ряд акварелей и рисунков), который очень быстро канонизируется Академией. В поисках сюжета для большой композиции Брюллов обращается к истории Рима. «Последний день Помпеи» (работа 1830—1833 гг.)—результат, с одной стороны, углубленных занятий римской археологией, с другой—живых впечатлений от современного итальянского театра (Lultino giorno di Pompei—опера Паччини).

И в трактовке самой темы и в разрешении живописного образа (динамика композиции, насыщенный колорит, контрасты света и тени) Брюллов подходит здесь вплотную к задачам, выдвинутым западноевропейским романтизмом. Но все живописные достижения последнего служат у него только внешним приемом повышения эмоционального воздействия образа при сохранении основного требования классицизма—идеализации действительности. Картина эта, создавшая славу Брюллову в Италии и встреченная суровой критикой передовых европейских художников (в частности Делакруа), положила начало колоссальному успеху Брюллова в России. Она стала одним из крупнейших фактов русской художественной жизни

30-х годов именно потому, что венчала новый этап академизма, примирявший романтиков и классиков.

Брюллов возвращается в Россию в 1836 г., совершив морское путешествие через Грецию и Турцию, давшее художнику ряд новых мотивов для идеализированного романтического жанра. Несомненно, что разнообразные по технике (живопись, акварель, рисунок) многочисленные работы Брюллова в этой области значительно обогащали круг сюжетных мотивов академического искусства, обращаясь в качестве источников к средневековью, к Востоку и к быту современной Италии.

В Петербурге Брюллов становится любимым живописцем придворно-аристократического круга и в качестве профессора Академии руководителем многочисленных учеников.

Основные творческие искания его в период конца 30-х и 40-х годов лежат в области портрета. Здесь проявляется богатство и многообразие его творчества. Путь, пройденный им от ранних (итальянского периода) женских портретов (вел. кн. Елены Павловны, «Всадницы» и др.) до портрета Салтыковой, свидетельствует об огромной работе над созданием нового типа парадного светского портрета, насыщенного движением, яркой красочностью, обстановочностью, подчеркивающей индивидуальный образ изображаемого человека. Рядом с этим серия мужских портретов, преимущественно близких ему людей конца 30-х и 40-х годов (братьев Кукольниковых, Струговщикова, автопортрет и др.,), представляется высшим достижением романтического портрета, уже таящего в себе много реалистических черт.

Большим вкладом в русское искусство являются многочисленные блестящие рисунки Брюллова (гос. Третьяковская галлерея, гос. Русский музей).

Высказывания Брюллова об искусстве (в письмах, относящихся целиком к периоду пребывания его за границей) в большинстве случаев представляют материал полуофициальных отчетов Обществу поощрения художеств. Эстетика неоклассицизма, канон «идеальной» красоты всегда остается основой художественного мироощущения Брюллова, но всем своим творчеством он придает новое звучание, новый смысл старой формуле неоклассицизма: «Природа и античность». Последняя служит лишь школой художественного мастерства.

«Рисуйте антику в античной галлерее,—говорил Брюллов своим ученикам,—это так же необходимо в искусстве, как соль в пище; в натурном же классе старайтесь передавать живое тело, оно так прекрасно, что только умейте постичь его, да и не вам еще поправить его; здесь изучайте натуру, которая у вас перед глазами, и старайтесь понять и прочувствовать все ее оттенки и особенности» (из воспоминаний Н. Рамазанова).

* * *

1. Все письма К. П. Брюллова печатаются по тексту издания «Архив Брюлловых, принадлежащий В. А. Брюллову». Сообщил Ив. Кубасов, СПБ, 1900.

2. Во времена Брюллова Дрезденская галлерея насчитывала 9 произведений Корреджио, из которых подлинными в настоящее время считаются четыре: «Мадонна св. Франциска», «Мадонна св. Себастьяна», «Святая ночь» и «Мадонна св. Георгия».

3. Знаменитое произведение Рафаэля, находящееся в Дрезденской картинной галлерее, исполненное художником между 1515—1519 гг. для алтаря церкви бенедиктинского монастыря св. Сикста в Пьяченце. В 1754 г. живописцем К.-С. Джованнини приобретено для саксонского курфюрста Фридриха-Августа II.

4. «Эдип и Антигона»—карандашный рисунок, академическая работа Брюллова 1822 г.

5. «Стефан»—произведения с таким названием среди работ Микеланджело нет.

6. Ватикан—с 1377 г. постоянная резиденция пап, представляющая комплекс зданий различных эпох и стилей. См. прим. 2 на стр. 53.

7. «Преображение»—последняя работа Рафаэля, начатая в 1519 г. и законченная его учениками.

8. Лаокоон—знаменитая статуя работы греческих скульпторов Агесандра, Полидора и Афинодора, I века до н. э., находящаяся в Риме. Изображает троянского жреца Лаокоона и его сыновей, умерщвляемых змеями.

9. Антиной—так называемый Гермес-Антиной Ватиканского музея—позднее римское повторение греческой статуи праксителевского типа. Антиной—прекрасный юноша, любимец императора Адриана, утонувший в Риме,—распространенный сюжет римской скульптуры.

10. Аполлон Бельведерский—поздняя греческая статуя, воспроизводящая одну из работ скульптора Леохара, IV век до н. э.

11. Мелеагр—герой греческой мифологии (легенда о «Каледонской охоте»). Античная копия с произведения Скопаса, IV век до н. э.

12. Торз—так называемый Бельведерский торс греческой работы, I век до н. э.

13. Сикстинская капелла—домовая церковь пап в Ватиканском дворце в Риме; построена в 1473 г. при папе Сиксте IV, откуда и название капеллы. Знаменита своей стенной и плафонной росписью, исполненной Сандро Ботичелли, К. Россели, Л. Синьорелли, Д. Гирландайо, Перуджино и Микеланджело.

14. «Юдифь и Олоферн»—эскиз картины, оставшейся неосуществленной.

15. *Бегас*, типичный «назареец», пробовал писать на дереве в подражание старым мастерам. Бегас приезжал в Италию в 1822—1824 гг. Картина «Крещение Христово» (1823) находится в Гарнизонной церкви в Потсдаме.

16. Пантеон (Рим) сооружен в 25—27 гг. до н. э. на Марсовом поле—храм, посвященный всем богам; в XVII веке обращен в христианскую церковь; в Пантеоне находится гробница Рафаэля.

17. Венера Медицейская (Медичи)—подлинник в музее Уффици во Флоренции. Исполнена в I веке до н. э.

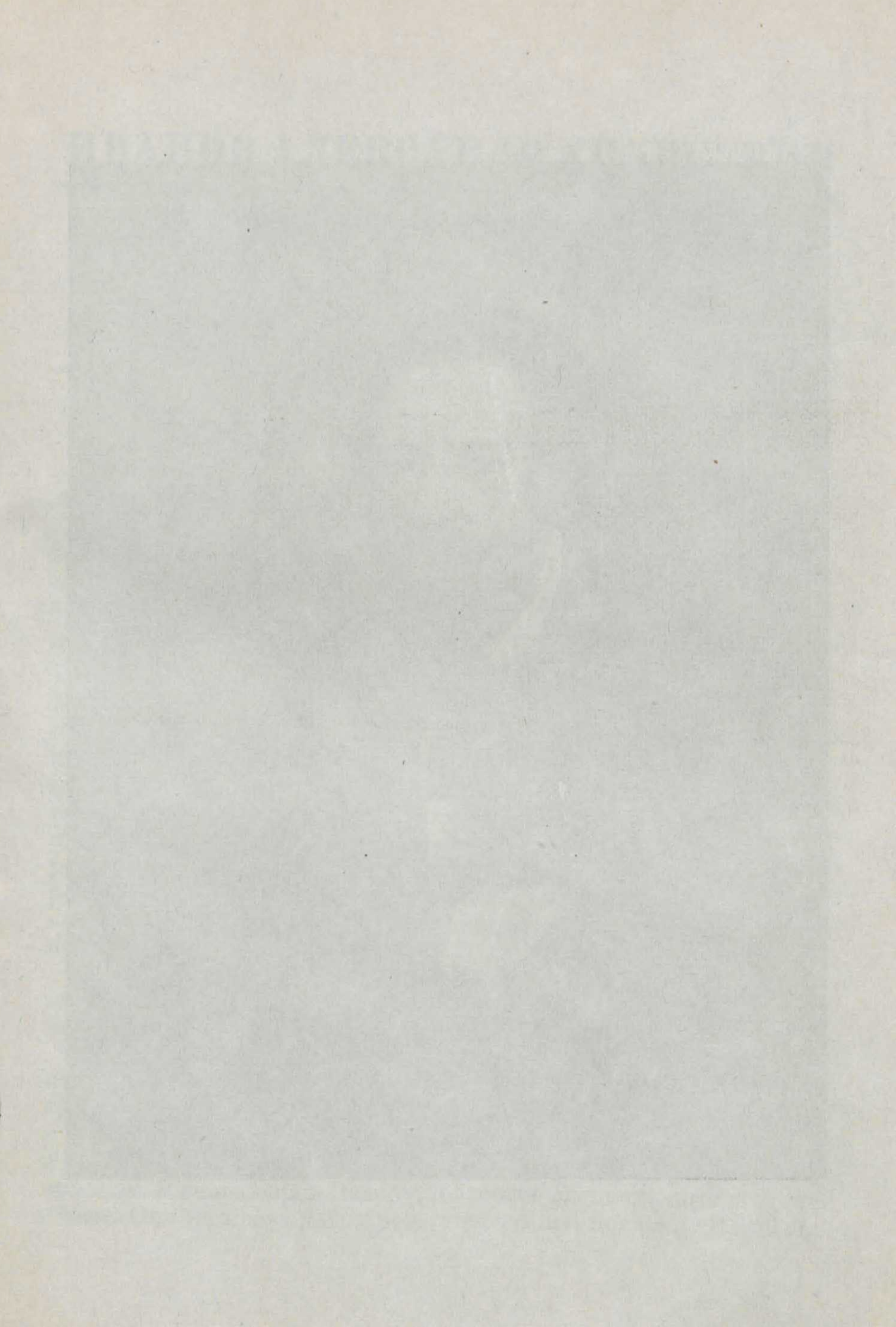
18. Голова Аякса—греческой или римской работы под таким названием не существует.

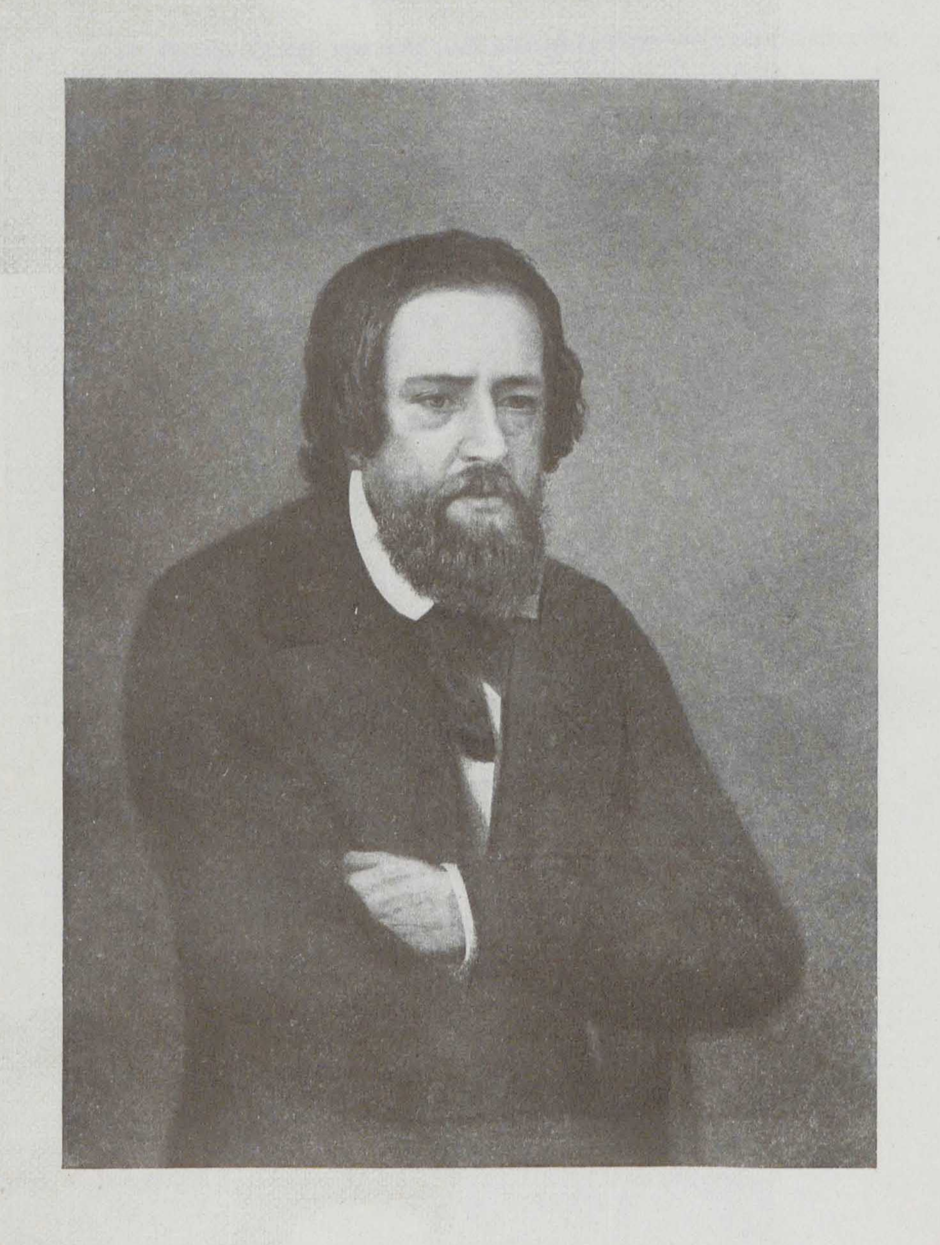
19. Во дворце (палаццо) Питти (основная, средняя часть здания построена Ф. Брунеллеско, после 1440 г.) во Флоренции находится знаменитая коллекция картин, главным образом мастеров итальянского ренессанса.

20. «Олег у стен Константинополя»—эскиз картины (карандашный рисунок на картоне), оставшейся неосуществленной.

21. Речь идет об эскизе работы «Итальянский вечер».

22. «Итальянский полдень», 1826. Находится в гос. Русском музее в Ленинграде.





ИВАНОВ АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ

(1806—1858)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письма Обществу поощрения художеств[1]

Рим, 1830 г.

...После Дрезденской галлереи собрание картин во дворце Питти может считаться лучшим, какое мы видывали, хотя тут Madonna della Sedgia много уступит совершенством Мадонне di Sisto[2]; «Св. семейство» Рафаэля не принадлежит к первостепенным его работам, зато тут явились нам новые опоры истинного вкуса. Фра-Бартоломео и Андрей дель Сарто чудно украсили свою родину; первый рисованием и драпировками если не превзойдет, то не уступит ни которому из первоклассных; второй к сим же достоинствам присоединяет незатруднительное расположение фигур; Фра-Бартоломео прибавляет к сему возвышенный стиль, и, наконец, Андрей дель Сарто превосходит его колоритом...

...Тут же нам предложили видеть Венеру[3] Кановы, превосходную по словам многих. Мне она не нравится, она суха и манерна...

...Избалованные отличнейшими произведениями[4], мы невольно пропускали Рубенса, вместе с большим количеством посредственности, и вот входим в восьмиугольную залу, или как бы в храм Венеры Медицис. Взгляните на лица смотрящих на нее и вы увидите, что каждый взорами приносит жертву богине красоты. Я снова видел Венеру, я забыл о слепках, которые мы имеем. Они не могут дать прелестного о ней понятия. Я забыл,

что это произведение руки человеческой, забыл и восхищался, и целым и частями: какая полнота во всех частях! Какая ответственность их к целому! Не знаю ничего совершеннее сего творения!..

...Две Венеры[5] Тициана висят по сторонам прелестнейшей богини. Ах! Зачем они все вместе, зачем я должен их сравнивать? Греческая всегда изобличит последнюю в несовершенстве форм, зато Тициан противуставит сему колорит совершеннейший...

...С удовольствием вспоминаю, что нас почтили открытием библиотеки, и вот сам библиотекарь показывает нам Перуджино. Эскизы его едва ли не лучше картин, он в них выразительнее, смелее; видно, что с этих оконченных небольших этюдов он производил большие свои картины, ибо, во-первых, видим эссенцию, силу, так сказать, жизнь, какую художник в первом чувстве изливает с натуры на свое произведение. Как все окончено, как все аккуратно и вовсе здесь не сухо.

Потом открыли нам Рафаэля! Гений, возведенный благоприятными обстоятельствами в настоящий свой цвет, удивляет, изумляет нас своими огненными чертежами: за изящнейшим расположением фигур и чудным выражением голов, драпировок рисунка, за согласием всего и по частям с натурой совершенно не видишь никаких недостатков...

...Но вот уже Рафаэля мы кончили, и перед нашими глазами рисунок, угадать сюжет коего не в наших силах, весь лист исчерчен нагими фигурами, напряженные мускулы изрисованы полукружными чертами; фигуры то загибаются, то пригибаются по таинственной причине, известной только одному мастеру; иногда тут же, вместо цельной ноги, выставлена связь костей, привязки главных жил и оконечностей к чашке. Я безошибочно узнал гений Микеланджело, ищущего прочного основания.

Между подобными рисунками заметили, что мастер не оставлял и натуры; что местами кажется совершеннейшим, как, например, некоторые выразительные головы, черченные для памяти с натуры; рисунок Прометея, необыкновенно оконченный, и другие. Его рисунки анатомические достойны особенного внимания...

...Леонардо да Винчи необыкновенно окончен. Этюд его для драпировок, в уменьшенном виде, превосходен. Между прочим, заметить надобно, что мастер делает их на холсте, упоенном гумием, возвышая светы белыми штрихами, всегда кистью...

...Фра-Бартоломео[6] справедливо называют здесь флорентинским Рафаэлем: вы видите в нем ту же силу композиции, то же выражение, то же знание рисунка, ту же мастерскую твердость руки, опять вспоминаете, что он был наставником последнего (Урбинского). Но когда Бартоломео присоединит нежность к своим произведениям? Кто произвел что-либо совершеннее Madonna di Sisto? Заметить надобно, что мастер сей с натуры рисовал свои отличнейшие драпировки и что писал их после с этих рисунков; вот почему нельзя найти в настоящих его картинах той души, какую здесь видим...

Рим, 2 августа 1831 г.

...**И**звлекая истинную пользу из советов Торвальдсена—единственного гения, украшающего дни наши, скудные оными,—я рассудил поискать и в других для себя полезных советников. Разбирая достоинства каждого, я нашел, что Камуччини из них есть лучший: однородный класс живописи и ученость художика не мало интересовали меня в приобретении его советов...

...И вот его мнение в рассуждении трудов моих: расположение, говорит он, весьма хорошее; чувства много, верность рисунка доказывает большое в нем упражнение, колорит много приятен, на главной фигуре хорошо понята драпировка, околичность расположена удачно. Чего же кажется более? Нет, Камуччини начал с жаром мне доказывать, что я мало имею понятия о возвышенном стиле, каковой нам указывают великие мастера прошедших столетий; что он едва его видит в фигуре Кипариса; что нужно бы мне беспрестанно иметь в глазах Рафаэля, или, короче, хорошо бы скопировать какое-либо лучшее его произведение; что в моей картине он часто встречает черты не плавные, не благородные, между тем как сюжет требует их. Очертив рукою вверх фигуру Гиацинта[7], он сказал, усмехаясь: «C'e la natura, ma brutta natura»*.

В то же время он одобряет выбор предмета возвышенного; говорит: надобно, чтобы молодые люди мыслили о возвышенных красотах, чтобы приучиться с помощью наглядки и копий с произведений, признанных веками великими, различать истинно изящное от обыкновенного, и что сим способом только я могу

---

* Это—натура, но натура грубая.

избавиться от своего манера, в коем он видит много французского—нынешнего. «Tableau de genre»* он называет упадком искусства живописного.

Я предложил ему заглянуть в портфель моих эскизов. Взглянув на «Сусанну»[8], он громко рассмеялся, сказав, что чувства весьма много, но мало благородного; что бегущие старики могут быть только позволительны в эскизе, а для картины надо выбрать положение, могущее продолжаться несколько минут (я сомневаюсь в справедливости сего мнения)...

...Выбор сюжета для будущей картины моей долго затруднял меня: я думал, как бы возбудить внимание холодного современника, какой предмет взять, чтобы он почувствовал и любовь и привязанность к моему искусству. Наконец, я положил, что нечувствительного, лишенного от природы чувства изящного, ничем не возбудишь, но что соотечественник мой, стремясь к высочайшей образованности, найдет всякий сюжет достойным к производству, если только он не будет растлителем нравов.

Я уже вам докладывал, что более всех из эскизов, мною делаемых, одобряют: «Мешок Вениаминов»[9] и «Давида, утешающего Саула гуслями и пением своим»[10]. Сие самое и подало (мне) мысль выбрать один из сих двух для будущей моей картины. Первый хотя и не так значителен, как второй, зато более способный к изучению наготы, и потому я его и предпочел...

Рим, начало 1833 г.

...Послав к вам эскиз мой[11], я со всею моею силою изобретательною сочинил новых двадцать, питаясь образцами живших до меня художников...

...Дошедши, наконец, до посильного мне совершенства в композиции, я подвергнул оные (эскизы) суждениям художников и преимущественно выбрал судьей своим одного из отличнейших немецких живописцев—благочестивого Овербека, не столько славного исполнительной частью, сколько сочинениями—человек, весьма образованный он. Он мне заметил, что предмет мой есть эпизод истории Иосифа; всякий эпизод не должен быть большой картиною, ибо привходящая часть истории есть, и потому лучше выбирать сюжеты для больших произведений,

* Жанровую живопись.

составляющие целый объем чего-либо (поэму). С этой мыслью занялся я снова отысканием для себя сюжета, прислушивался к истории каждого народа климата умеренного, прославившего себя деяниями, и нашел, что выше евреев ни одного народа не существовало, ибо им вверено было свыше разродить Мессию, откровением коего начался день человечества, нравственного совершенства... Таким образом, идя вслед за алканием пророков, я остановился на Евангелии—на Евангелии Иоанна. Тут, на первых страницах, увидел я сущность всего Евангелия, увидел, что Иоанну Крестителю поручено было Богом приуготовить народ к принятию учения Мессии, а, наконец, и лично представить его народу...

Сей-то последний момент выбираю я предметом картины моей.

...Предмет сей никем еще не делан, следовательно, будет интересен уже и по новизне своей...

Письмо В. И. Григоровичу

Рим, осень 1833 г.

...Так как мы уже дожили до такого времени, что исторические живописцы и скульпторы наши начинают развиваться к политической славе великого нашего отечества, то пора бы уже предложить, где следует, выстроить особые, всегда открытые для публики залы для помещения будущих произведений по исторической живописи и скульптуре отечественных художников. Из кабинета его величества, что у Аничкова моста, удобнее всего было бы сии залы устроить. Для сего строения (можно) выписать отсюда славного нашего архитектора Ефимова. Залы сии должны быть высокие, обширные и со сверху пущенным светом. В них будут заседания общества любителей словесности, любители музыки будут давать концерты, тут же будут художественные афиши, в которых будут извещать об успехах иностранцев и наших по всем отраслям искусства.

При входе и выходе из зал, всегда открытых для публики, будет находиться кружка для добровольных пожертвований для успехов художников: суммою этою мы будем распоряжаться с общего согласия так, чтобы каждый получал часть, смотря по важности производимого им предмета. С открытием сих зал известить публику, что если нравятся таковые храмы искусств, то начинать складываться для постройки другого, ему подобного...

Путевые заметки

Весна 1834 г.

...Лучшие картины церквей и дворцов, по возвращении своем в Италию, собраны здесь в Академии художеств[12]. «Пьета» Гвидо принадлежит к феноменам живописи. Пламенный сын неба не был ничем связан в сочинении картины—она, так сказать, со всею свежестью у него вышла. Иисус величественно лежит, боком к зрителю. Матерь его стоит над ним, обратя скорбные очи к небу. По бокам ангелы в скорбящем положении: тот, что с левой стороны, в особенности отличается легкостью положения; внизу святые; представители защитники города Болоньи. Вся картина написана с одного духа, кажется, в один день. Божественный Гвидо!

...Картина «Св. Цецилия»[13] Рафаэля, конечно, всегда будет постоянною в своих прелестях. «Избиение младенцев»[14] Гвидо есть также одна из драгоценностей живописи: в женских головах выпечатал он весь свой дар небесный.

Во второй зале две картины Доменикино включают его в число бессмертных, с именем более декорационного живописца, нежели строгого стиля и отделки.

Караччи говорят вам, что (хотят) быть и Корреджием, и Тицианом, и каким-то Рафаэль-Бронзино Микеланджело, и каким-то прескучно-темным Тинторетто-Басаном, а подражателев сих подражатели уверяют вас, что лучше было бы, если б их мастера оставались при собственной болонеской школе[15], которая весьма еще хороша в фосфоре (Просперо) Фонтана.

Франческо Франчия, патриарх живописи болонеской, если не может считаться наряду с величайшими, то, по крайней мере, стоит тотчас за ними. Его картины не только носят неразвратный стиль, отделку неразлучную, дружную с правдой, но и отпечаток физиономий и сероватого колорита лиц своей нации, хотя на последнее можно сделать возражение, ибо многие святые, им представленные, и сама Богородица, не были болонесцами. Прочие картины, украшающие вход в Галлерею, более любопытны по своей старине, чем по достоинству. Во многих церквах и дворцах находятся фрески Караччей, на которые я до того нагляделся, что завтра же бегу из Болоньи, не оглядываясь.

Не понимаю, за что Гверчино ставят на одну доску с великими живописцами. Его картины суть только этюды с натуры, по

большей части самой грубой, писанной с большой практикой; колорит и сочинение доказывают самое ограниченное его образование и вовсе не утонченные чувства...

...В Академии художеств[16] я был поражен неожиданно. Эстампы никогда не могут дать понятие о сокровищах, здесь находящихся: Веронез, Тициан, Тинторетто из теплых душ своих вылили на холсты откровение колорита, вверенного им отечественной природой. Что за священный огонь, что за быстрая жизнь в их картинах! Вдохновенные, они выпечатали свои чувства, не заимствуясь, не руководствуясь ни которой школой, и отсюда-то оригиналы сии бессмертны для потомства...

...«Ассунта» Тициана[17] есть, так сказать, картина, похищенная из самого рая. Повсюду царствующая откровенная теплота рассвечивания и соединенная в одну массу вас поражает. Вы, так сказать, на некоторое время чувствуете себя выше всего на свете, устремив внимание на славу, в забвении, вы забываете низ и верх картины, которые чувствительно уступают середине, столь торжественно воспетой Тицианом...

...Благородный Парис Бордон доказал своим «Рыболовом»[18], что венецианской школы картина может быть отделана до nec plus ultra без всякой сухости. Гармония сей картины загадочна: многолюдность фигур и платья, вместе со строением дальним и первопланным, доведена до простого эффекта самым гармоничным образом. Лестница, обращенная к свету, покоит глаз обширною массою света; темнокрасные седалища с платьями голубыми, красноватыми, синеватыми, желтоватыми утушеваны в одну темноватую массу, делают эффект неподражаемый...

Иоанна Беллини сюжет и композиция—обыкновенные его времени, т. е. «Мадонна, сидящая на возвышении, в креслах»... Картина сия, как и другие его в церквах св. Захария, Спасителя (Redentore) доказывают высокие дарования и постоянный и неусыпный труд к развитию тайн красок масляных, только что изобретенных. Картина его в церкви Salvatore «Иисус в Эмаусе» показывает совершенное развитие его гения в полной силе. Фигура Иисуса необыкновенна...

...Картина Тициана «Вход во храм Богородицы»[19] отличается ясностью колорита: яркость цветов черного, красного, желтого, белого, расставленных в народе на главных фигурах и сзади их сильно написанного ландшафта, с другой стороны—первосвященника, одетого в желтую и красную ризу, а другого—в белую

и синеватую, с окружающим их грязноватым тоном строений, делает эту картину брильянтовою.

«Брак в Кане Галилейской»[20] роскошно вылился из свободного гения Павла: непринужденность в положениях фигур, их разнообразие и украшение, хотя часто своевольные и капризные, делают эту картину роскошною. Но беда подражателям Павла! Архитектура занимает большую половину сей картины. Lanzi говорит, что Павел превзошел Тициана в легкости колорита. Мне кажется, что легкость в сей картине есть недостаток—она кажется декорацией...

Лучшее произведение Жоржиона (Джорджоне) можно видеть в двух картинах в галлерее Манфрини[21]. Одна представляет три портрета, горячо написанных и строго нарисованных: женщина в три четверти, мужчина в профиль и мальчик сзади его. Сила красок необыкновенная: в цвете лет умерший художник запечатлел тут гениальный свой выход из сухости старинной школы; вторая представляет поясной портрет женщины, держащей гитару; здесь белая драпировка написана для веков; искусственная величественность главных ее партитов и совершенное подражание натуре в деталях, со всеми их поперечными измятостями, сочетались здесь до nec plus ultra. Какая гармония полутонов в утушевке к темному грунту теней белой драпировки и смелость черного спензера, помещенного между белою рубашкой!.. Лучшие произведения Тициана, после Академии, находятся в разных местах... В церкви S. Giovanni e Paolo «Мучение св. Петра»[22] есть, без сомнения, совершеннейшее произведение сего мастера: ландшафт с купидонами написан в час Тицианова восторга...

...В церкви Благовещения (в Падуе) я отдохнул от тоски, внушаемой городом. Тут вся капелла уписана Джиоттом и хорошо сохранена. Джиотто имеет стиль простой, наблюдение натуры в сочинении и выражении фигур и экспрессий. Новость и непринужденность мотивов составляют важные достоинства сих фресок...

...О Павле можно сказать, что он пробил новую тропу живописи, которая превосходна только в нем самом. Строения, занимающие большую часть его картины, белизною своей отделяют темные фигуры, кои писаны всегда смело, и редко ласировкою, отчего встречаешь иногда какую-то лиловатость в тонах наготы, которая, однакож, под гениальною кистью Павла не кажется недостатком. Он часто употребляет узорчатые и полосатые

платья, которые много мешают стилю драпировок. Но у Павла и этого нельзя назвать грехом—столь гениальны его произведения...

...Милан мало имеет вещей, относящихся к цели моего путешествия. «Тайная вечерь»[23] Леонардо да Винчи в совершенном разрушении. Леонардо выбрал минуты истинно по своему гению, т. е. в то время, когда Спаситель говорит: «Един от вас предаст меня». Эта тихая минута представлена Леонардом в различных экспрессиях апостолов. Разнообразие впечатлений, произведенных словами Иисуса на апостолов, выражено самым совершеннейшим образом. Здесь глава Ломбардской школы, Леонардо, торжествует...

...Ни одна оконечность фигуры не оставлена без внимания в сей превосходной композиции—кажется рука говорит. Линии каждой фигуры найдены в великих чертах, ни которая не засечена, все плавно, величественно, изящно (грандиозно)...

...В Брера[24] собраны лучшие картины Милана. Леонардо да Винчи—этюд на голову Христа и «Св. Семейство», половина оконченная; с одного и с другого я нарисовал головы...

...В библиотеке Амброзианской картон Рафаэля[25] расчерчен гениально, изумительно. Мне кажется, надобно не только родиться итальянцем и непременно в средней Италии, но и с младенчества свыкнуться, вдаться, отдаться ее прекрасной природе, чтобы сделать подобное, но нет, и сего мало, надобно быть Рафаэлем! Что за свобода в драпировках, что за полнота южная, строгая в округленностях тел, что за грациозность, грандиозность; он искал черты верной, строгой и прекраснейшей. Рисуночки Леонардо неимоверно окончены—это миниатюры...

...Тициана—«Св. Семейство», где ангел с Товием и рыбой, написано сильно и мягко. Оно мне может служить для окончания Аполлона[26]...

...Кафедральная церковь[27] спорит с Петром[28] в величии. Фасад имеет что-то магическое, священное, неизъяснимое; внутренность поражает огромностью масштаба. Но всего удивительнее кровли, лестницы и переходы, украшенные то фигурами, то узорами, невероятно магическими...

...В монастыре св. Павла мне показали комнату, знаменитую фресками Корреджио, представляющими Caceia di Diane[29]; я изумлялся людям, находящим в них достоинство, глядел, разглядывал их со всех сторон, убеждал себя в пользу художника и не нашел в них никаких достоинств. Какие-то пре-

скучные медальоны, вставленные в цветочную решетку, грузят над вами свод прескучной комнаты; куски однообразных купидонов наводят немалую скуку. Колпак камина между двумя окнами изображает самую богиню; ее голова, хотя и отвечает намерению художника, но бесстильность, неточная исполнительность и даже самая грандиозность, царствующая вообще в сих фресках,—довольно скучна.

В Академии художеств собраны лучшие произведения, возвращенные Парме из Парижа. Две картины Корреджио царствуют над всем прочим. Его «Мадонна св. Иеронима»[20] есть истинный феномен живописи: ясность красок вливает в душу зрителя какой-то святой восторг. Оживаешь, глядя на сие произведение: оно светло, как ясный день Неаполя, сквозность царствует повсюду. Что за прелесть, что за грация в головах, что за тоны в драпировках!..

Другая его картина представляет «Св. Семейство» и имеет такое же достоинство: тени массивны и совсем не черны, как понял их Караччи, сквозность повсюду видна, а особливо в телах. Но прочие картины Корреджио весьма мало имеют достоинств, как-то: «Иисус, несущий крест» и «Умерщвление св. Цецилии». Его купола также весьма скучны, его ракурсы неприятны, неизящны...

В Кастель-Франко я видел «Ассунту» Гвидо. Как он бледен в сравнении с Корреджио. Эта его картина è un capo d'opera*.

Вообще Караччи со своей школой много потеряли в глазах моих со вторичного приезда в Болонью. Сквознота темных мест картины заменена чернотою, все прочее писано на красном грунте, следовательно, тяжело и грузно...

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письмо В. И. Григоровичу

Рим, ноябрь 1834 г.

...Еще вам слово искреннее, чистосердечное. Вы говорите: ездил ли Камуччини в Палестину, когда писал сюжеты, заимствованные из Нового завета? Отвечаю: холодный Камуччини принадлежит к проходящей школе художников, на которую мы смотрим теперь с уважением потому только, что она вышла из барокко, но что Овербек в образном стиле гораздо более при-

* Есть главное его произведение.

близился к истинно-классическому; что англичанин Изык, который пользуется и до сих пор именем отличного художника, работая из греческой истории, в заключение учения своего в Риме, ездил в Афины; что Карл Брюлло сделал так счастливо, скопировав «Улицу гробов» для «Последнего дня Помпеи». Вы не думайте, однакож, чтобы я этим хотел настаивать на отказанном мне вояже[31]—я оставляю (это) другому, гораздо меня счастливейшему, вместе с эскизом моим, если угодно...

Письмо Обществу поощрения художеств

Рим, ноябрь 1834 г.

...Начав «Аполлона, занимающегося пением вместе со своими любимцами Гиацинтом и Кипарисом», «Иисуса, являющегося Марии Магдалине» и эскиз «Появление Мессии», я перед окончанием сих трех работ за необходимое счел видеть все то, чем Италия отличалась в живописи, изучить характер всех школ и, наконец, составить из них себе метод. Наглядка в Венеции и копирование с Тициана много мне помогли к окончанию большой моей картины и эскиза, которые уже после разных перемен и переписок, естественных учащемуся, доведены до окончательного вида...

Письма отцу

Рим, осень 1834 г.

...Письмо ваше я получил по приезде из Тиволи, где написал этюды столетних кипарисов, украшающих сад дука д'Эсте, для картины моей «Иисус и Магдалина»; таким образом, околичность у меня теперь кончена, и я принимаюсь за окончание фигур. Какая разница писать большую картину или маленькую! Я в отчаянии от фигуры Христа. Думаю, думаю, углубляюсь— и в наблюдение великих мастеров и в природу,—никакого не нахожу пособия. Советоваться мне не с кем, ибо постигающие точки совершенства изящных искусств, хотя и имеют ее общею целью, но каждый идет к ней путем различным...

...Состояние русской семьи в Риме мне менее всего известно, ибо, наскучив однообразными воспоминаниями и разборами о подлом воспитании, которое получили все мы в Академии, следствием коего укрепились в нас, вместо деятельности к уче-

нию и наблюдению природы, природная свора и разгульная жизнь, я совершенно оставил русских, которых люблю до самоотвержения. Я знаю только, что Брюлло и Ефимов поехали в Грецию с Давыдовым. Об иностранных художниках скажу: Торвальдсен перестал работать. Последнее его произведение доказывает, что он в преклонных летах. Несколько молодых скульпторов немецких и итальянских начинают занимать его место. Они близятся к древним грекам, и вот и все условие скульпторов. Но живописцы, о, живописцы совсем иное! Мы, несчастные, терпим жестокие революции и до сих пор не можем ни на чем остановиться. Немцы в глазах почтенного света имеют двух отличных художников: Корнелиуса и Овербека...

...Но кто согласит немцев надеть венки на сих двух мужей! Большая половина их кричит, что не в наш век работать из святого Писания, что за охота повторять! Они держат себя в границах холодного подражания живописцам лучшего времени! «Надобно,—говорят они,—согласоваться с требованием нашего времени и действовать на удовлетворение публики», и вот они пустились в tableaux de genre подражать французам и не могут быть французами, а французы после гипсового стиля Жерарда, Жиродэ, Давида и других пустились подражать первой половине немцев, в сухой классицизм живописи, существовавший до Рафаэля. Англичане держатся одного эффекта, как и всегда бывало...

Рим, сентябрь 1835 г.

...**Вы** говорите, что достаточно форм благородных, чтобы сделать фигуру Иисуса соответственной воображимости. Если бы этим в самом деле можно было довольствоваться, то моя картина кончена, ибо гармония линий и правильность рисунка всеми уже одобрены. Но как это недостаточно для большой картины нашего времени, которая требует непременно силы и гармонии красок и мастерской ловкости кисти, не выходящей за границы строгого рисунка и выражения, свойственного каждому предмету! Вот эти-то условия, о которых нам не говорили в Академии, меня совершенно теперь приводят в тупь. Написать истинно колоритно белое платье, закрывающее большую часть фигуры в естественную величину, каков мой Христос,—право, не легко: сами великие мастера, кажется, этого избегали; я, по крайней мере, по всей Италии не нашел себе

примера. Отец истинного колорита, Тициан старался белое платье показывать каким-нибудь куском, смешавшимся с платьями других цветов. Фрески не могут быть примером, ибо там белое платье суть только оттененные рисунки...

Письмо Обществу поощрения художеств

(Первоначальный вариант)

Рим, июнь 1836 г.

Не довольствуясь замечанием и одобрением известных художников на мою картину «Иисус с Магдалиной», нарочно приглашенных в мою мастерскую, и в разные времена делаемыми, я решился выставить ее публике, и тут, сколько можно было заметить, картина моя не терялась, стоя в ряду пестрых картин tableaux de genre, которые, как кидающиеся в глаза впервых, более обольщали глаза римской публики, нежели те вещи, где нужны глаз воспитанный и умственное направление, чтобы постигать их и, следовательно, постоянно наслаждаться. Итальянец, усталый, истощенный над всем высоким и приятным, ищет теперь легких, модных игрушек. Это, конечно, удел всякой отцветшей нации. Знатоки, с именитыми художниками, составляли хотя малую, но весьма полезную часть публики; их-то приговор любопытен, но слишком бы было для меня бесприлично докладывать вам об оном...

Письмо отцу

Рим, октябрь 1836 г.

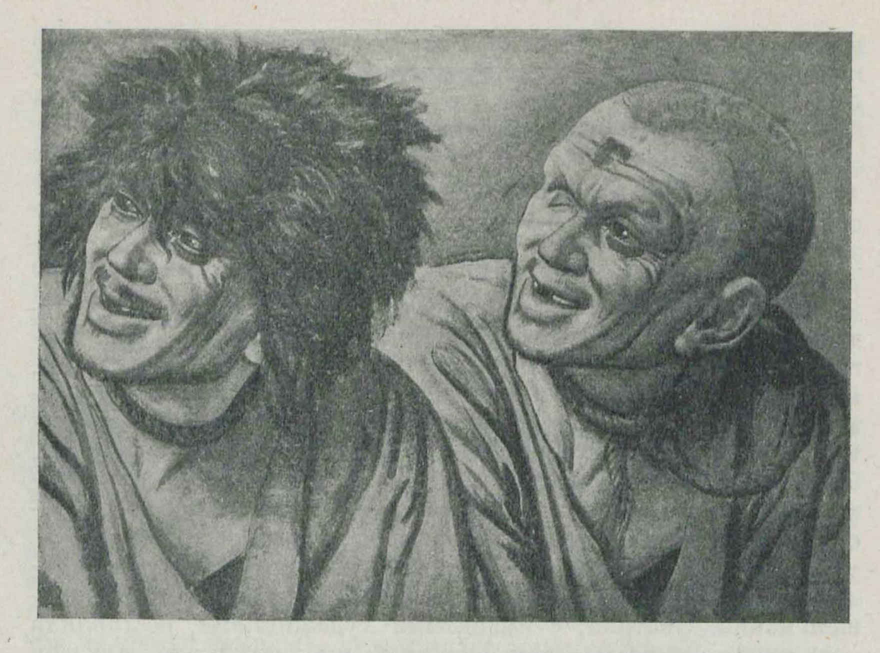
...Кто бы мог думать, чтобы моя картина «Иисус с Магдалиной» производила такой гром? Сколько я ее знаю, она есть начаток понятия о чем-то порядочном...

...Как жаль, что меня сделали академиком[32], мое намерение было никогда никакого не иметь чина, но что делать, отказаться от удостоения—значит обидеть удостоивших. Однакож я, может быть, попробую об этом намекнуть Григоровичу...

Письмо сестре[33]

Рим, 1837 г.

...Ваши похвалы «Магдалине» моей выкликают меня помочь моей натурщице[34], с которой я работал голову и руки. Она так была добра, что, припоминая все свои беды и раздробляя на



А. А. Иванов. Этюды головы раба для «Явления Мессии».

части перед лицом своим лук самый крепкий, плакала, и в ту же минуту я ее тешил и смешил так, что полные слез глаза ее с улыбкой на устах давали мне совершенное понятие о Магдалине, увидавшей Иисуса...

Письма Обществу поощрения художеств

Рим, 1837 г.

...Ваше довольство моими трудами привело меня в самое блаженное состояние, какого я еще никогда не чувствовал: оно согрело, так сказать, остывающее желание продолжать с должным энтузиазмом труды мои, и я, благословляя судьбу, положил себе за непременное написать во что бы то ни стало большую мою картину «Появление Мессии». Намерение чрезвычайное, какое я при вашем только покровительстве и в Риме только могу исполнить, да и то, мне кажется, всякий новый шаг к оному мне страшен, встречаю в каждой фигуре, в каждой

голове тысячу затруднений. Мне бы всего более хотелось приблизиться в пути к Леонардо да Винчи. Вы знаете, как он труден и медленен. Из живущих мне полезен один Овербек: один он своими сочинениями совершенно дотрагивается до сердца, без чего что такое историческая живопись?...

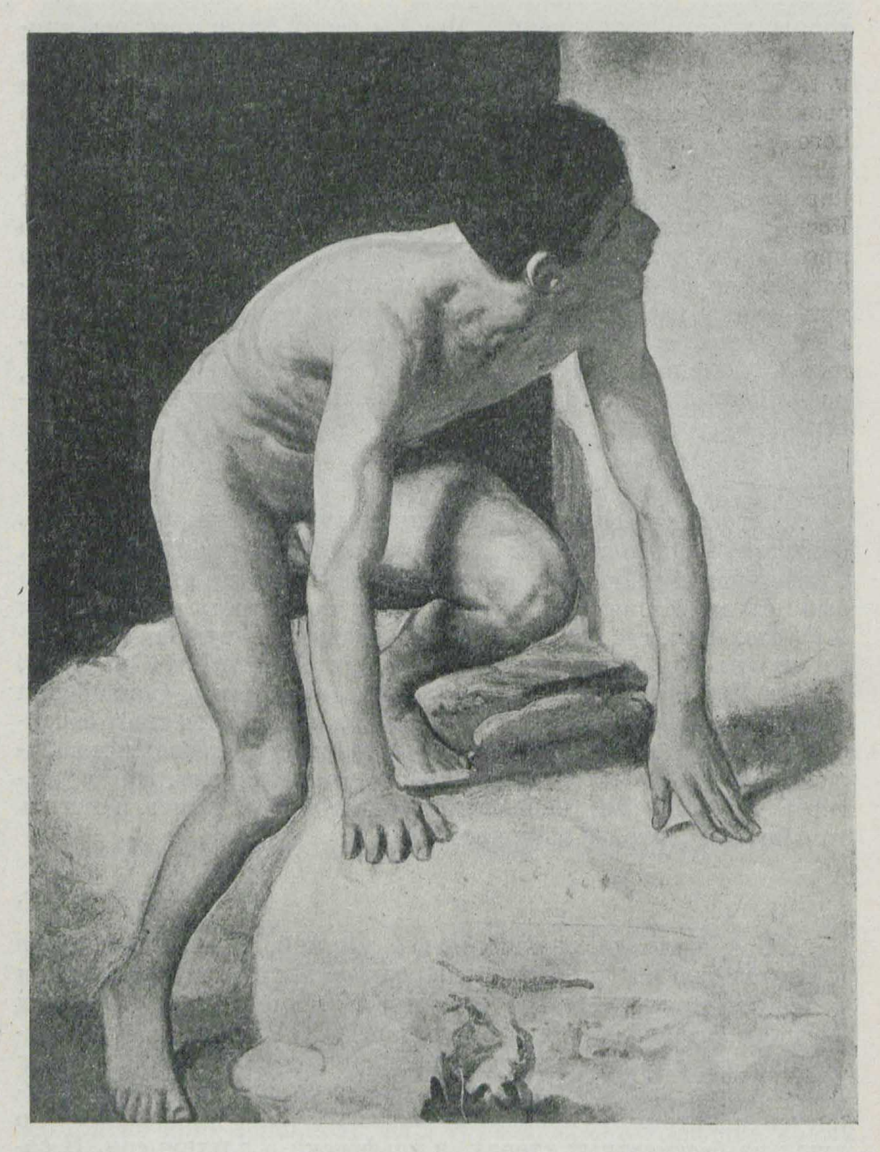
...Знаю, что многие скажут: да зачем начинать огромные картины, куда их девать? Эти вопросы современем уничтожатся. Россия еще только процветает, художники почти еще ничего не произвели. Если я и сверстники мои не будем счастливы, то следующее за нами поколение пробьет себе непременно столбовую дорогу к славе русской, и потомки увидят, вместо «Чуда Больсенского», «Атиллы, побеждаемого благословением папы»[35], блестящие эпохи из всемирной и отечественной истории, исполненные со всеми точностями антикварскими, столь нужными в настоящем веке...

Рим, 10 мая 1837 г.

...Сего лета, во время осушки холста, я намерен сделать большой этюд с натуры для околичности моей картины[36], в коей входит значительная часть деревьев; потом мне бы нужно было съездить опять на север Италии посмотреть на живописи XIV столетия, где с теплой верой выражались художники своими чувствами. Мое намерение быть в Ассизи[37] и Орвието[38], видеть Джиотто, Иоанна да Фьезоле, Гирляндайо, Синьорелли и других, и, наконец, в Ливорно[39], чтобы заметить типы еврейских благородных голов; здесь, в Риме, евреи в стесненном положении, и потому все достаточные живут в Ливорно. Представьте! В продолжение наблюдения целого года я мог заметить только три головы изрядные...

Рим, осень 1838 г.

...Все, куда достигнуть может ум мой, я готов принести к улучшению моего предмета. Прошедший год я путешествовал в Ассизи, Орвието, во Флоренции и в Ливорно и других местах Тосканы, чтобы заметить у живописей XIV столетия этот безвозвратный стиль, в который облекались теплые мысли первых художников христианских, когда они, не зная светских угодностей и интриг, руководимые чистою верою, высказали свою душу на бессмертных стенах, в альфреско и альтемперо. Я соглашал их творчество с натурой; в их типах, в их духе искал



А. А. Иванов. Этюд для «Явления Мессии».

голов в Ливорно и таким образом набрал себе портфель для начатия картины. Июль и август этого года я ездил в окрестности Неаполя и привез этюды гор, составляющих околичность моей картины; в следующее лето я думаю отправиться в Милан и Венецию—в первый, чтобы достигнуть драгоценные остатки Леонардо, а потом в Венецию, чтобы приспособить к моей картине общую силу красок, ибо без красок один только мир художников может оценить картину, а я под конец должен буду ее представить моим соотечественникам, которым весьма нравятся, краски...

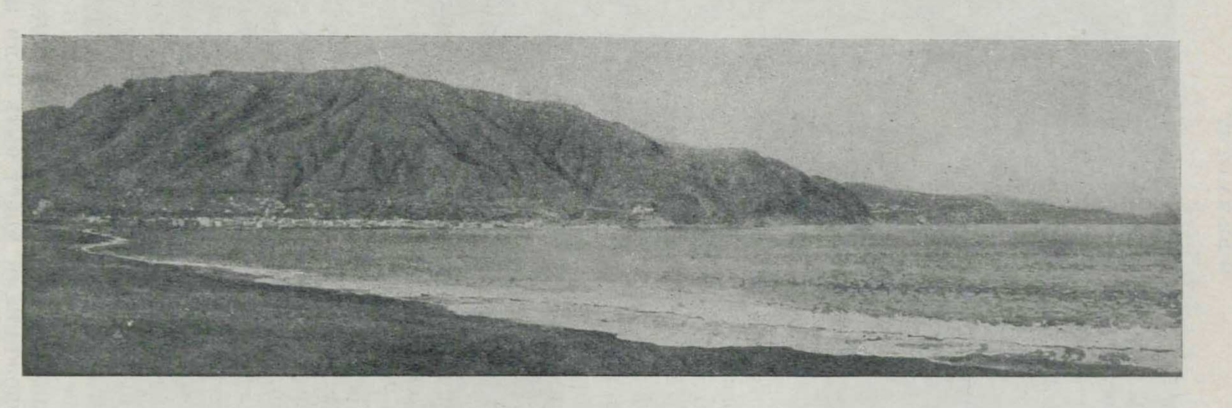
Письма отцу

Рим, январь 1839 г.

...**В**ы, кажется, очень довольны Венецианова картиной «Больная принимает св. тайны»[40], и очень справедливо: талант Венецианова заслуживает замечания, он умеет сойтись с людьми, с которыми живет. Я уверен, что картина его не на заказ писана, но куплена очень скоро и очень хорошо. Но Венецианов не имел счастия развиться в юности, пройти школу, иметь понятие о благородном и возвышенном, и потому он не может вызвать из прошлых столетий важную сцену на свой холст...

Рим, декабрь 1838 г.

...**К**ак трудно придумать эпизоды в мою картину, о сю пору совсем не доволен ими. А когда же буду доволен? Помощи просить едва ли у кого можно. Кто захочет для меня так глубоко входить во все подробности моего предмета? Торвальдсен говорит, что этот предмет можно сочинить на сто различных манеров. Овербек желал бы в подобных сюжетах видеть моральную часть, как можно строже обдуманную; он не верит, чтобы без совершенной преданности религии и самой высокой набожности самого художника можно было успеть в таковых сюжетах. Корнелиус еще строже: колорит, рельеф, отделку он пропускает без внимания и глядит на то только, в чем он сам силен,—на композицию. О прочих художниках я не упоминаю; из них итальянские гроша не стоят, это корыстолюбивое отродье, помешаны на шарлатанстве, хвастовстве и интригах и считают каждый успех иностранцев в художестве крайней для себя обидой. Они думают, что художниками могут быть одни итальянцы...



А. А. Иванов. Неаполитанский залив у Кастелламаре.

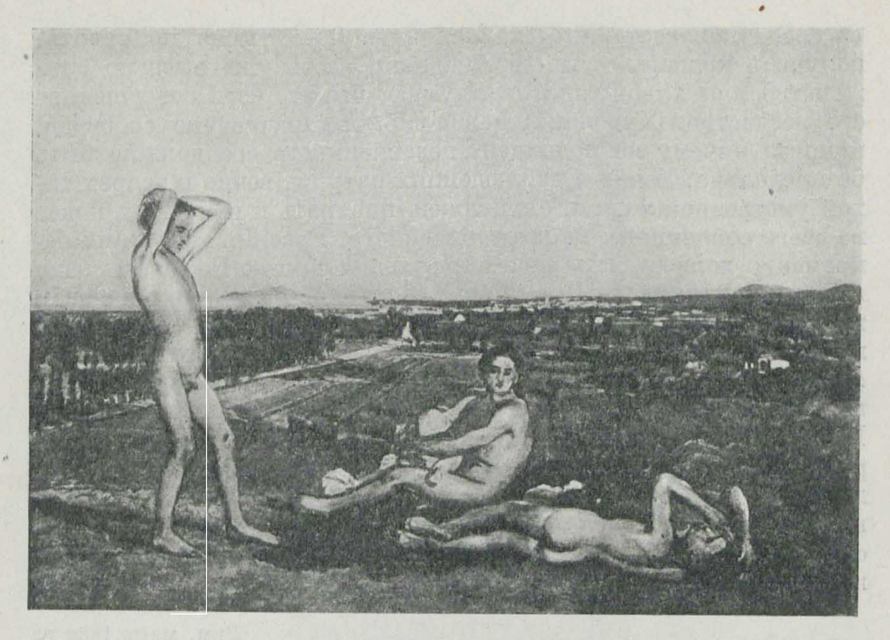
...Вы полагаете, что жалованье в 6—8 тысяч по смерть, получить красивый угол в Академии—есть уже высокое блаженство для художника, а я думаю, что это есть совершенное его несчастие. Художник должен быть совершенно свободен, никогда ничему не подчинен, независимость его должна быть беспредельна. Вечно в наблюдениях натуры, вечно в недрах тихой умственной жизни, он должен набирать и извлекать новое из всего собранного, из всего виденного. Русский художник непременно должен быть в частом путешествии по России и почти никогда не быть в Петербурге, как в городе, не имеющем ничего характеристического. Академия художеств есть вещь прошедшего столетия, ее основали уставшие изобретать итальянцы. Они хотели этой мыслью воздвигнуть опять художество на степень высокую, но не создали ни одного гения о сю пору. Если живописец привел в некоторый восторг часть публики, расположенной понимать его, то вот уже он, по моему мнению, достиг всего, что доступно художнику. Купеческие расчеты никогда не подвинут вперед художества, а в шитом, высоко стоящем воротнике тоже нельзя ничего сделать, кроме стоять вытянувшись...

Рим, март 1839 г.

...**О** сию пору значительные перемены последовали только в околичности, а именно в дальностях: вместо городских стен теперь дальние горы близятся сюда равнинами, а во втором плане кроются обильными оливами; все это подернуто утренним испарением земли, а сими-то воздушными тонами гораздо более и спокойно делится* Христос. Да и, кроме того, картина получила сильную глубину в перспективе. На сих днях думаю попросить к себе Овербека, этого высочайшего и единственного моего судью и советника... Вы, утешая меня, говорите, что это не последний труд мой, а я скажу, что это последний, потому что с ним я являюсь в Петербург, где дюжинные иконостасы и портреты превратят меня в купца.

...Очень рад успехам брата[41] в рисовании, тем более, что он скидывает с себя привычку не копировать натуру. В натурном классе непременно надобно копировать натуру, но не в карика-

* Выделяется.



А. А. Иванов. Мальчики.

турном, а в возможно благородном виде ловить в ней лучшее. Поправлять же ее по антикам сопряжено с большой опасностью нажить неприятную манеру, особливо для начинающего только. Я бы советовал брату все просто недельные рисунки делать в гипсовом классе.

Письмо брату

Рим, июль 1840 г.

...На этих днях у нас в Риме выставлен был четырнадцатилетний труд Овербека, большая его картина, представляющая «Торжество христианской религии в изящных искусствах», написанная для конференц-зала франкфуртской Академии художеств. Счастливым я считаю себя, что находился в Риме

в такое важное эпохическое время для живописцев новейших. Эта картина, которую с таким нетерпением все желали увидеть, разделила, наконец, на две партии всех художников в Риме...

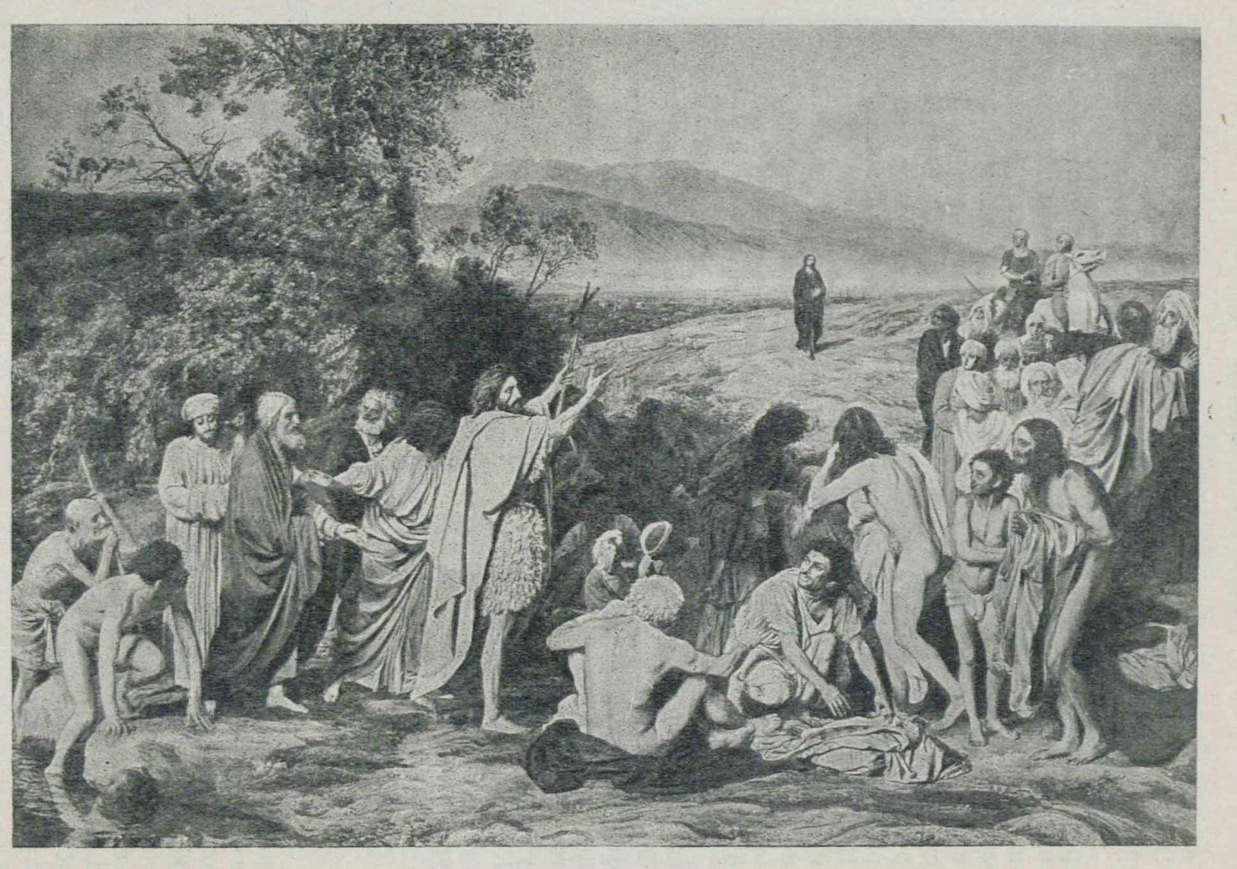
...Исторические живописцы нового поколения, полагающие религиозность, невинность, чистоту стиля и верное изображение чувства в самые высокие и первые достоинства живописца, в тихом созерцании важнейшего труда общего их профессора, остались еще более уверенными в его наставлениях. Но поклонники замашистой кисти, копирователи живого мяса человеческого, театральные композиторы и похабно-кислые мыслители ругают канальей святого живописца. К первому сословию из русских принадлежу один я, и за это назван ими лицемером. Но как ни страшны эти злобы, а я предвижу, что им придется проиграть. Все лучшее поколение немецких и французских исторических художников непременно желает очищенности стиля и возможного обращения ко всему изящному, нежному и невинному...

...Один из самых острых немецких противников, известный скульптор и живописец, некто Вагнер, замечает, впрочем, не без основания, что аллегория Овербека никому непонятна, что фонтан с двумя чашами, составляющий основную мысль картины, никак разгадан быть не может без письменных объяснений, которые в самом деле сначала помещены были в газете, а после у самой картины прибиты были для публики. Вот и Овербек. Как ни глубокомысленен, а замкнулся тоже в темноту, не достигнув совершенства. Аллегории весьма, впрочем, немногим удавались...

Письмо сестре

Рим, осень 1840 г.

...**Я**, как сказал выше, выехал из Рима для написания этюдов для моей картины в Субиако—городок, отстоящий от Рима в 40 верстах: он лежит в горах Сабинских. Дикие и голые скалы его окружающие, река чистейшей и быстро текущей воды, окруженной ивами и тополями, мне послужили материалом. Я радовался, видя их сродство с теми идеями, какие я приобрел посредством книг о Палестине и Иордане и окружающих его деревьях и горах... Я уехал из Субиако с этюдами скал, ив, тополей, обставил себя библией, манекенами, Оперою Феррари, Ланчи[42], Евангелием, с надеждою высидеть какую-нибудь новую мысль



А. А. Иванов. Явление Мессии.

к улучшению моего сочинения; я даже никуда не показываюсь, разве только в пятницу вечером и в субботу утром меня можно видеть в Гетто (т. е. в еврейской синагоге)....

Письмо отцу

Рим, октябрь 1840 г.

...**К**артон Камуччини[43], натурально, должен нравиться Академии, ибо в нем все то помещено, чему учит Академия. Но вынесите его из четырех стен приготовительной сей школы и спросите у просвещенных и расположенных к изящному людей, какое он на них делает впечатление? Ледовитая правильность рисунка, казенное направление складок, совершенное отсутствие выражения в головах никакого не сделают впечатления.

Весьма натурально, что Овербека у нас не поймут: люди, стареющие и учащиеся здесь по десять лет, по большей части его не понимают; как же вы хотите, чтобы, кто и не выезжал и не вникал ни во что глубоко, мог что-нибудь о нем сказать, кроме дерзости и нахальства? Моего пророка, моего единственного наставника, поэта-художника христианского недолго мне слушать: картина моя зашла за половину дела, а с ним вместе близится роковое расставание...

Письма В. А. Жуковскому

Рим, август 1842 г.

...**Н**е думайте, чтобы я сколько-нибудь раскаивался, что начал и довел за половину дела огромный труд мой. Напротив, я этим только и буду утешаться всю остальную жизнь...

Сентябрь 1842 г.

...Кроме того, желаю, чтобы мои соотечественники-художники шли бы той же трудной стезей строгого учения; чтобы во всяком произведении их заметна была жажда чистой идеи об искусстве лучшего времени Италии; чтобы не бросались они ни в шуточный жанр, ни в акварель, ни в радужный колер, ни в быстроту эскизного исполнения—заразительные введения наших пришлецов, ломающих искусство, в способы, чтобы жить со всеми прихотями роскоши и забав, не думая о последствиях и не зная отечества.

Имея впереди двух пришлецов[44], занявших быстротою эскизного исполнения все внимание русских, плодом коего я пред-

вижу гибель для школы отечественной, я сделал все, что от меня зависело. Я взял как результат из истории евреев для живописи ту минуту, когда Предтеча, приготовив народ к принятию учения Христова, показывает, наконец, того, о ком предвещали Моисей и пророки. Выбор такого важного предмета невольно вызвал меня на большой размер картины, а медленное исполнение оной есть чистосердечное желание отделкой достигнуть до сравнения с выбором предмета. Где способнее его произвести, как не в Италии XV столетия...

Письмо Ф. В. Чижову

Рим, сентябрь 1842 г.

...Вы говорите, что Жуковский говорит вам такие истины, против которых нельзя ничего сказать, например: «Да куда он пишет такие картины, ведь и поставить некуда?» Со времени Брюлло исторические живописцы приняли за необходимость уже являться из Рима в отечество с чем-нибудь значительным, отэкзаменованным в чужих краях: с этим только аттестатом можно у нас найтиться и поставить себя на ноги. Да, кроме того, и в Европе посредством таких картин мы приобретаем к себе веру. Конченная большая картина русского художника, приобретшая европейское внимание, не может быть, чтобы не нашла места в нашем отечестве. Я знаю, что для коммерции лучше было бы писать маленькие вещицы, но как не стыдно говорить это Василию Андреевичу. При его уме и образовании, я думаю, он войдет гораздо глубже в мое положение, и тогда бы он увидел, что я только что несчастлив, но совершенно прав, видя пришлецов и иностранцев, завладевающих всем вниманием моего отечества, зная, какие громадные суммы издерживаются правительством на покупку самых посредственных картин. Могу ли я, будучи русским, смотреть на все это хладнокровно? Не должен ли я пожертвовать совершенно всем для такого предприятия, которое бы современем поставило меня на художническую кафедру, с которой бы я мог умалить злоупотребления?

Письмо брату

Рим, осень 1844 г.

...Читая историю архитектуры Аженкура, никак не мог с ним согласиться, что средний век, переделавший для нас языческие храмы в церкви, будто бы есть упадок архитектуры.

Мне все кажется, что этот готический, византийский род совершенно выразил чувство христианское, как и древний — языческое. К этому роду с небольшим изменением принадлежат и наши русские церкви. Что касается до архитектуры нашего времени, то мне кажется, никогда она еще не была так жалка и бесхарактерна. Скажи сам, кто теперь истинный художник, архитектор?—Шинкель, да и все, а потом все—люди, более заботящиеся о тугом кармане, чем о совестливой преданности своему искусству. Впрочем, мы, русские, можем утешаться тем, что начинаем свою карьеру в образовании: у нас, следовательно, могут случиться гораздо скорее люди, чем где-нибудь,—наши силы свежи... Мы с тобой должны сделать многое еще и потому, что все наши художники приняли самое жалчайшее направление: вдумываться в дело совсем нет в помине... Ты не веришь, чтобы архитектуру одного человека приняло все государство за образец,—тебе кажется, что это дело невозможное. А, по-моему, если наш художник, вследствие глубокого своего учения за границей, окончит свои занятия в России, то, само собою разумеется, что из русской души его выйдет прекрасная русская архитектура XIX столетия, которая сделается сейчас же оригиналом для всех прочих ему современных художников, менее его способных к своему делу.

Письмо Ф. В. Чижову

Рим, декабрь 1845 г.

...Овербек окончил картину свою «Положение во гроб»[45]—бесподобно. Еще сделал несколько рисунков: «Тайная вечеря» и «Христос, удрученный, обращается к плачущим»—бесподобны. Тут же «Маленький Христос-столяр пилит в присутствии Иосифа и Марии»,—ну, уже эта католическая дичь впору тому, что «Христос метлой метет стружки из-под Иосифова станка». Нельзя, нельзя так вольничать, да и зачем?..

...Поведаю вам тайну. Вы теперь в Москве; у меня давно был план украсить внутренние стены московского храма Спасителя ландшафтами, т. е. послать русских художников в Сирию, чтобы написали с натуры все те места св. земли, где случились важнейшие происшествия со Спасителем. Стены можно разделить на две половины поперек: первая будет представлять места, как они есть теперь, а вторая—верхняя—реставрированные с небольшими фигурами эпохи Христа, напоминающими истори-

А. А. Иванов. Сон Иакова.

ческое происшествие, т. е. это будет Николай I, путешествовавший в св. места и, следовательно, создавший не только комнаты, похожие на итальянские, но (который), ознакомившись и напитавшись теми местами, где именно касались стопы Спасителя, создает с помощью православной нашей веры новые ландшафты, более определенные, верные, усовершенствованные. Обо всем этом хорошо бы поговорить с Филаретом, митрополитом московским, и тотчас описать мне его мнение...

Письмо сестре

Рим, весна 1846 г.

...**Мы** несем всю тягость труда, чтобы в соревновании с просвещеннейшими нациями выиграть первенство во славу Божию посреди чувственных собственных искушений, посреди пренебрежений от великих мира, у которых художник и крепостной их человек—почти одно и то же. Образование их, основанное грошовыми европейскими учителями, делает их поклонниками

даже и посредственности европейской. Нам с христианским терпением нужно их перевоспитывать в том разуме, что от них, как от лиц правительственных, могут зависеть и лучшие успехи отечества; это—работа, которой не знают совсем ни немцы, ни англичане, ни французы...

Письмо С. П. Шевыреву

Неаполь, лето 1846 г.

...Вы против Арцыбашева? Я не знаю, что тут сказать, а мне он нравится более Карамзина. Пока я думаю, что художнику нужны материалы, как они существуют. У Карамзина прекрасным русским слогом очень вежливо и учтиво выглажены все остроты, оригинальности и резкости так, что все, что сзади текста, в конце книги, то лучше самой книги[46]. Я здесь говорю про первое его издание.

Письмо Н. В. Гоголю

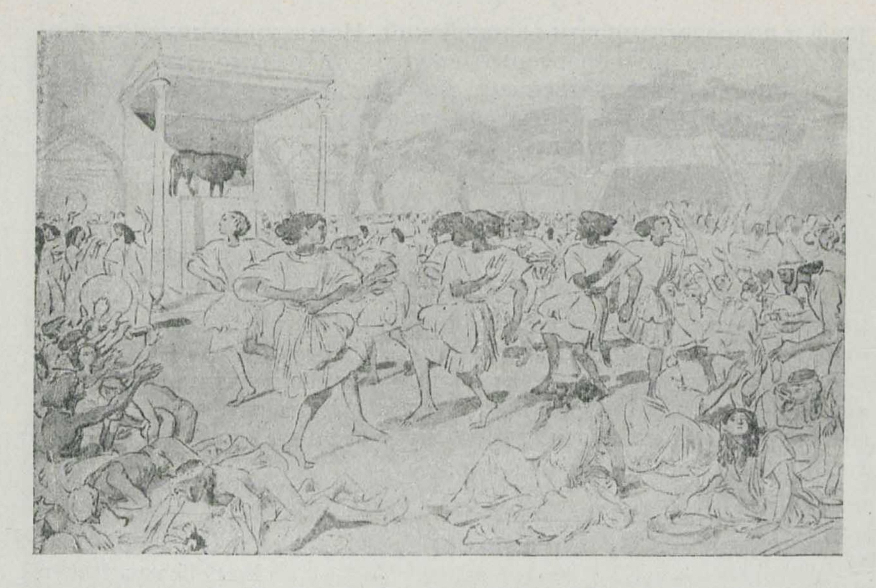
Рим, 15 мая 1849 г.

...До сих пор я все был верен своему слову и делу и в надеждах, что уже недалеко и до конца, с которым бы разрешились все мнения общества (усиленно продолжал труд). Но вот уже две недели, как совершенно все остановилось. Рим осажден французскими, неаполитанскими и испанскими войсками, а Болония—австрийскими[47]. Каждый день ожидаешь тревоги. Люди, теперь здесь во главе стоящие, грозят все зажечь и погребсти себя под пеплом. При таких условиях, конечно, уже невозможно продолжать труд, требующий глубоко-сосредоточенного спокойствия. Я, однакож, креплюсь в перенесении столь великого несчастия, и только что будет возможно, то опять примусь за окончание моей картины...

Письмо неизвестному (А. И. Герцену)

Рим, 10 июня 1855 г.

...Мой труд—большая картина—более и более понижается в глазах моих. Далеко ушли мы, живущие в 1855 г., в мышлениях наших,—тем, что перед последними решениями учености литературной основная мысль моей картины совсем почти те-



А. А. Иванов. Пляска перед золотым тельцом.

ряется, и таким образом у меня едва достанет духу, чтобы более совершенствовать ее исполнение, в котором, однако же, хотел представить итог столь долгого моего пребывания в Риме. Вы, может быть, меня спросите: что же я извлек из последних положений литературной учености? Тут я могу едва назваться слабым учеником, хотя и сделал несколько проб, как ее приспособить к живописному делу. Одним словом, я, как бы оставляя старый быт искусства, никакого еще не положил твердого камня к новому, и в этом положении делаюсь невольно переходным художником...

Письмо А. И. Герцену

Интерлакен, 1 августа 1857 г.

...Следя за современными успехами, я не могу не заметить, что мое искусство живописи должно получить новое направление, и полагая, что нигде столько не могу зачерпнуть разъяснений мыслей моих, как в разговоре с вами...

...Я решаюсь приехать в Лондон[48] от 3 до 10 сентября...

...В художниках итальянских совсем не слышно стремления к каким-нибудь новым идеям в искусстве, не говоря уже о тепершнем гнилом состоянии Рима. Они в 1848 и 1849 гг., когда во главе стоящая партия грозила до основания разрушить церкви, думали: как бы получить для церквей новые заказы. Такое противоречие рождает самый любопытный вопрос: как думает об этом Мадзини. Почему и просил бы вас покорнейше свести меня с ним во время пребывания моего в Лондоне; но подумав, однакож (одно слово не разобрано), не будет ли это свидание иметь пагубные последствия для меня от римского правительства, которое, вероятно, вследствие последних потрясений стоит на страже всех его действий в самом Лондоне. Если, например, правительству вздумается вторгнуться в мою студию в Риме для рассмотра моих книг, с помощью которых я пробую созидать новый путь для моего искусства в эскизах, то они, разумеется, отберут от меня и то и другое, что будет моим смертельным нравственным ударом[49].

Письмо брату

Рим, март 1858 г.

...Ты рассуждал о моем положении по-твоему. Благодарю за искренность и благодарю от всего сердца. Но мой план, т. е. мой собственный план, совсем другой. Картина не есть последняя станция, за которую надобно драться. Я за нее стоял крепко в свое время и выдерживал все бури, работал посреди их и сделал все, чего требовала школа. Но школа—только основание нашему делу живописному, язык, которым мы выражаемся. Нужно теперь учинить другую станцию нашего искусства—его могущество приспособить к требованиям и времени и настоящего положения России. Вот за эту-то станцию нужно будет постоять, т. е. вычистить ее от воров, разбойников, влезающих через забор, а не дверьми входящих...

...Ты дорожишь римской жизнью; тут проведена юность с приветливым говором молодых девиц, наших знакомых; все это с прекрасной природой, с приобретением знаний в беспечной жизни делает что-то такое неразвязное, что, кажется, шагу не хочется выступить из этого мира. Да ведь цель-то жизни искусства теперь другого уже требует. Хорошо, если можно соединить и то и другое. Да ведь это сию минуту нельзя. А цель важнее

околичностей, цель живописи в настоящую минуту. Ведь надобно же, наконец, выяснить, что трафаретные или академические иконостасы с картинками тоже составляют гниль нашего времени и служат к истреблению человеческих способностей, в особенности русских, как еще более всех сохранивших свежесть сил. Если бы, например, мне даже не удалось пробить или намекнуть на высокий и новый путь, стремление к нему все-таки показало, что он существует впереди, и это уже много, и даже все, что может дать в настоящую минуту живописец...

Письмо неизвестному

Рим, март 1858 г.

Вследствие ее выставки[50] я заключил, что она более всего может быть ценима художниками, а не публикой. И в самом деле, я сам в ней желал показать, до какой степени русский понимает итальянскую школу, в чем, кажется, и успел, если положиться на голос, произнесенный художниками всех наций в Риме. Что касается до публики, то ее требования ушли дальше, ответы на которые разрешатся впоследствии. Требуют портрета местности действия, спрашивают о кресте в руке Иоанна Крестителя и т. д.—одним словом, не довольствуясь одной школой у новейшего художника, хотят живого воскресения древнего мира, со всеми доказательствами последних результатов учености. Эти вопросы могут ясно доказать, что искусство живописи должно процвести в самую высокую и последнюю степень, т. е. увенчать все усилия новейших антиквариев и ученых, залог лестный для нас, в особенности русских, не выступавших еще на поприще и прозябавших покамест в оранжерее европейской нашей Академии...

...Этюды приготовительные весьма занимали художников. Отдельно от картины они мало значат и теряют цену. Все это, вместе с картиной, может быть практическим и ясным наставлением для молодых художников русских, готовящихся на большой путь искусства живописного. А так как в настоящую минуту уже начинается в Москве рисовальная школа, то очень бы было кстати все это, вместе с картиной, туда перевести и уставить. При настоящем движении России, разумеется, что Москва опять получит свое центральное значение...

Письма брату

С.-Петербург, 27 мая 1858 г.

...**Я** рассматривал живописи, но нашел только архитектуру Монферрана, которая и снаружи и внутри превосходит и живопись и скульптуру далеко. В самом деле, архитектура напоминает греческую или лучшую римскую и драгоценностью материалов делается монументальною, тогда как скульптура, потеряв весь характер Фидия, изнемогает под новыми приложениями к церкви, а живопись, законно выйдя из первобытной византийской, остановилась здесь только на холодном академическом учении...

С.-Петербург, 14 июня 1858 г.

...**В** обществе, покамест, ругают Исаакия, но массы хвалят. Воля твоя, а я отдыхаю на Исаакии от архитектуры других церквей, кроме разве Казанской[51]—право, все это Scherzi dei buttar*. В Исаакии хуже всего внутри золотые фигуры[52]—эти лепешки барокко и, представь, на самой середине иконостаса: скульптура не скульптура и живопись не живопись—это образ центавр, т. е. скульптурные фигуры с плоскими живописными лицами, к ним приставленными, которые с боков имеют как бы право на общую картину, ибо оканчиваются святыми, написанными на плоскости. Ведь выдумали же они дичь...

...Сегодня и я услышал, что с воскресенья появилась обо мне статья в «Сыне Отечества»[53], где противоположная партия мне, как многие уверяют,—Бруни и другие члены Академии—прикрылась именем весьма мало известного и плохого литератора. Статью приносят к картине и читают, сличая. Пименов и другие члены Академии обещают выступить с ответом. Он мне говорил, что картина моя не поразила двор, как картина Брюлло...

ПРИМЕЧАНИЯ

Александр Андреевич Иванов вырос в академическом художественном кругу; отец художника—живописец, профессор Академии; мать—из семьи академических художников Демертов.

---

* Шутки, которые стоит вышвырнуть вон.

Отец и специально приглашенные преподаватели с раннего детства руководят художественным развитием Иванова. В 11-летнем возрасте, поступая в Академию художеств, он вполне владеет рисунком. В 1827 г. Иванов получает первую золотую медаль за картину «Иосиф, толкующий сны в темнице» и рисунок с группы «Лаокоон с детьми». В 1831 г. Общество поощрения художеств отправляет Иванова за границу.

После краткого путешествия по Германии и Италии Иванов обосновывается в Риме и здесь проводит 25 лет. В 1858 г. он везет труд всей своей жизни «Явление Мессии» в Петербург и через несколько месяцев умирает здесь от холеры.

Во время своего первого путешествия Иванов подробно знакомится с собраниями Дрезденской галлереи, Мюнхена и Флоренции. В Риме он работает над картиной «Аполлон, Кипарис и Гиацинт» (1831—1832) и копиями: с фрески Микеланджело «Сотворение человека» в Сикстинской капелле, с деталей ватиканских фресок Рафаэля и его картины «Преображение».

Работая над картиной «Явление Христа Магдалине» (1833—1835), Иванов впервые выдвигает новые для него живописные задачи. Он мечтает дать фигуру Христа облеченной в одежду, «дабы избежать казенного куска наготы»; увлеченный мастерами венецианской школы, он чрезвычайно занят проблемой колорита картины.

В 1833 г. Иванов начинает подготовительную работу к созданию «Явления Мессии», долженствующему, по его словам, «раскрыть смысл всего Евангелия» и стать новым этапом мирового искусства. В течение почти всей жизни художника эта работа является объектом, концентрирующим все творческие искания мастера.

Огромный подготовительный материал (около 10 эскизов и 600 этюдов), вытесняя значение самой картины в ее законченном виде, а отчасти вопреки ей, раскрывает внутренний сложный путь творческого развития Иванова.

Работая над картиной, Иванов не сразу отказывается от привычных для академизма приемов использования античной скульптуры для модели. Существенно, однако, то, что с самого начала работы Иванов осознает необходимость разрыва с методом «классического» искусства. В процессе создания картины он низвергает все кумиры Академии, ища утверждения своего пути к реализму у мастеров раннего ренессанса и у величайших колористов венециановской школы.

В многочисленных этюдах отдельных фигур, голов, групп, деталей одежд, пейзажа Иванов оказывается подлинным новатором, огромным мастером, значительно опередившим своих современников в поисках реалистической живописи. В передаче пространства, света, воздуха, в тональном разрешении колорита Иванов в полном смысле слова накануне открытия пленера.

В противоположность его этюдам, картина Иванова демонстрирует не победу живописно-реалистического метода, а бессилие художника преодолеть до конца условную замкнутость классической композиции, живописно объединить пейзаж и фигуры людей.

В сознании самого Иванова неразрешенность поставленной задачи, несмотря на 20 лет напряженной работы, была ясна еще задолго до официального окончания картины. Эволюция мировоззрения Иванова ушла далеко от первоначального идейного замысла картины.

Оппозиционные настроения молодого Иванова против бюрократически-казенной атмосферы Петербурга и Академии находят выражение в увлечении реакционно-мистическими течениями немецкого романтизма. На этой почве складывается идеология художника, соприкасающаяся с идеями славянофилов, с которыми у Иванова завязываются личные близкие отношения (Чижов, Языков, позднее—Шевырев и Погодин). Религиозное мировоззрение, вера в «пророческую» роль русского искусства и нравственное перевоспитание человечества утрачивают равновесие под живым впечатлением событий европейской революции 1848—1849 гг. Иванов изучает знаменитую книгу Штрауса «Жизнь Христа», мечтает о встрече с Мадзини, совершает специальную поездку к Герцену, по возвращении в Россию знакомится с Чернышевским, пытаясь осознать радикально-демократическое движение русской общественности. Но этот шаг Ивановым-художником сделан не был, и работа последних лет его жизни «Библейские этюды», созданная под непосредственным воздействием книги Шрауса, сочетает штраусовскую критику феодальной религии с мистической символикой. Высокое и глубоко-идейное понимание искусства, исключительная требовательность к себе как художнику, стремление поставить искусство на службу народу является одной из замечательных сторон гениальной личности А. Иванова.

* * *

1. Все письма А. Иванова печатаются по тексту издания: «Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка (1806—1858)». Изд. М. Боткина, СПБ, 1880. Отрывки из «Путевых записок А. Иванова» печатаются по публикации Н. Машковцева в «Северных записках».

2. «Madonna della Sedgia» и «Мадонна di Sisto» (обе около 1516 г.)—произведения Рафаэля. Последнее, так называемая «Сикстинская Мадонна», находится в Дрезденской галлерее.

3. В палаццо Питти находится статуя Венеры, заказанная Канове во время его пребывания во Флоренции в 1805 г., как копия с Венеры Медицейской, так как подлинник должен был быть передан в Париж.

4. Речь идет о собрании галлереи Уффици во Флоренции, содержащей знаменитую коллекцию памятников старого итальянского искусства и специальное собрание портретов художников.

5. «Венера Урбинская» и «Венера и Амур».

6. В галлерее Питти в Флоренции находятся следующие картины фра Бартоломео: «Спаситель среди евангелистов», «Св. семейство», «Снятие со креста», «Св. Марк».

7. Речь идет об эскизе «Аполлон, Кипарис и Гиацинт, занимающиеся музыкой» (1831—1832), находящемся в гос. Русском музее; картина находится в гос. Третьяковской галлерее.

8. «Сусанна и старцы»—эскиз 1831 г.

9. «Братья Иосифовы находят чашу в мешке Вениамина»—два эскиза 1831—1832 гг. (гос. Третьяковская галлерея).

10. «Давид, утешающий Саула гуслями и пением своим»—эскиз.

11. Эскиз «Братья Иосифовы находят чашу в мешке Вениамина», 1831—1832 гг.

12. Имеется в виду болонская Академия художеств.

13. «Св. Цецилия» Рафаэля, находящаяся в Болонской пинакотеке, написана для собора в Болонье в 1513 г.

14. «Избиение младенцев» Гвидо Рени; находится в Болонской пинакотеке, ранее—в церкви S. Domenico, работа периода 1610—1630 гг.

15. Болонская школа живописи возникла в Италии во второй половине XVI века в качестве консервативно-академического направления, культивирующего в течение целого столетия традиции позднего ренессанса. Крупнейшие ее представители: братья Караччи, Гвидо Рени, Доменикино.

16. Речь идет о венецианской Академии художеств.

17 «Вознесение на небо богоматери», 1516—1518 гг., находится в венецианской Академии художеств.

18. В венецианской Академии художеств находится лучшее произведение Бордоне «Рыбак, передающий дожу кольцо св. Марка», 1535 г.

19. «Введение во храм богородицы», 1534—1538 гг.; находится в венецианской Академии художеств, ранее в Scuola della Carita, братство христовой любви в Венеции.

20. «Брак в Кане Галилейской» П. Веронезе.

21. Галлерея Манфрини (Манфрин)—картинная галлерея в Венеции.

22. «Мучение св. Петра» Тициана, работа 1528—1530 гг., в церкви св. Иоанна и Павла в Венеции.

23. «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи—картина маслом на стене трапезной монастыря Santa Maria della Grazie, работа 1494—1497 гг. Уже в XVI веке была в полуразрушенном состоянии и испорчена позднейшими реставрациями.

24. Брера—бывш. здание иезуитской коллегии в Милане. Построено в 1653 г.; с 1772 г. в нем помещается итальянская Академия художеств; пинакотека Брера основана в 1806 г.

25. Амброзианская (Амвросианская) библиотека, основанная в Милане в 1602 г., имеет среди других памятников: картон Рафаэля «Афинская школа» и рукописи и рисунки Леонардо да Винчи.

26. Речь идет о картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой» (см. выше прим. 7).

27. Миланский собор—памятник XIV века (в теперешнем виде закончен в 1805 г.).

28. Т. е. с собором св. Петра в Риме.

29. Фрески Корреджио «Охота Дианы»—роспись плафона Camera di S. Paolo в Парме, исполнена в 1518 г.

30. «Мадонна св. Иеронима» Корреджио—работа 1527—1528 гг. для монастыря св. Павла в Парме (находится в Пармской галлерее). Другие картины Корреджио, о которых упоминает Иванов: «Св. семейство», «Иисус, несущий крест», «Умерщвление св. Цецилии».

31. Письмо написано по поводу отказа Общества в просьбе Иванова командировать его в Палестину в связи с работой над картиной «Явление Мессии», теперь находящейся в гос. Третьяковской галлерее.

32. Ответ на письмо с сообщением об успехе картины на выставке Академии и о награждении художника званием академика.

33. Иванова Екатерина Андреевна.

34. Речь идет о денежной помощи заболевшей натурщице, позировавшей для картины «Явление Христа Магдалине», находящейся в настоящее время в гос. Русском музее.

35. «Чудо Больсенское» и «Атилла, побеждаемый благословением папы»—произведения Рафаэля, 1511—1514 гг., из серии фресок, украшающих Stanza d. Eliodoro в Ватикане.

36. Здесь и в ряде следующих писем речь идет о картине «Явление Мессии».

37. Ассизи—город в Средней Италии, родина Франциска Ассизского. В церкви XII века, где он похоронен, находятся фрески Чимабуэ и Джотто.

38. Орвието—город в Средней Италии с знаменитым готическим собором, где находятся фрески Джиованни Анжелико да Фьезоле и Луки Синьорели.

39. Ливорно—город в Северной Италии, известный в XIX веке как место морских купаний.

40. «Больная принимает св. тайны» или «Причащение умирающей» (гос. Третьяковская галлерея).

41. *Иванов Сергей Андреевич* (1822—1877)—архитектор, занимавшийся научной реставрацией античных архитектурных памятников. Приехал в 1847 г. в Италию, где остался до конца жизни. По смерти завещал все свои работы и работы брата московской библиотеке и Румянцевскому музею.

42. «Опера Феррари», т. е. научная работа,—исследование Феррари по истории костюма: Ferrario. Il costume antico e moderno. Ланчи—Lanci. La sacca seritture illustrata con monumenti.

43. Речь идет о картине Камуччини «Олимп».

44. Имеются в виду Карл Брюллов и Федор Бруни.

45. Картина Овербека находится в музее г. Любека.

46. «История Государства Российского». Первое издание 1816 г.

47. Осада в связи с революционными событиями в Италии (1848—1849), проходившими под знаком национально-освободительного движения от власти Австрии. Защитой Рима, где была провозглашена республика во главе с Мадзини, руководил Джузеппе Гарибальди. Рим был взят войсками генерала Удино 3 июля 1849 г.

48. Поездка Иванова в Лондон была им осуществлена осенью 1857 г. В посвященной Иванову посмертной статье («Колокол», 1858, № 22) Герцен писал: «Наконец Иванов приехал... На другой день мы ходили с ним в National Gallery, потом пошли вместе обедать. Иванов был задумчив, тяжелая мысль сквозила даже в его улыбке. После обеда он стал разговорчивее и наконец сказал: «Да, вот что меня тяготит, с чем я не могу сладить—

я утратил ту религиозную веру, которая мне облегчала работу, жизнь, когда вы были в Риме. Часто поминал я наши разговоры—вы правы, да что мне от этого, что от этого искусству? Мир души расстроился, сыщите мне выход, укажите идеалы. События, которыми мы были окружены, навели меня на ряд мыслей, от которых я не мог больше отделаться, годы целые занимали они меня, и когда они начали становиться яснее, я увидел, что в душе нет больше веры. Я мучаюсь о том, что не могу формулировать искусством, не могу воплотить мое новое воззрение, а до старого касаться считаю преступным... Писать без веры религиозные картины—это безнравственно, это и грешно; я не надивлюсь на французов и итальянцев: разбирая по камню католическую церковь, они наперехват пишут картины для ее стен».

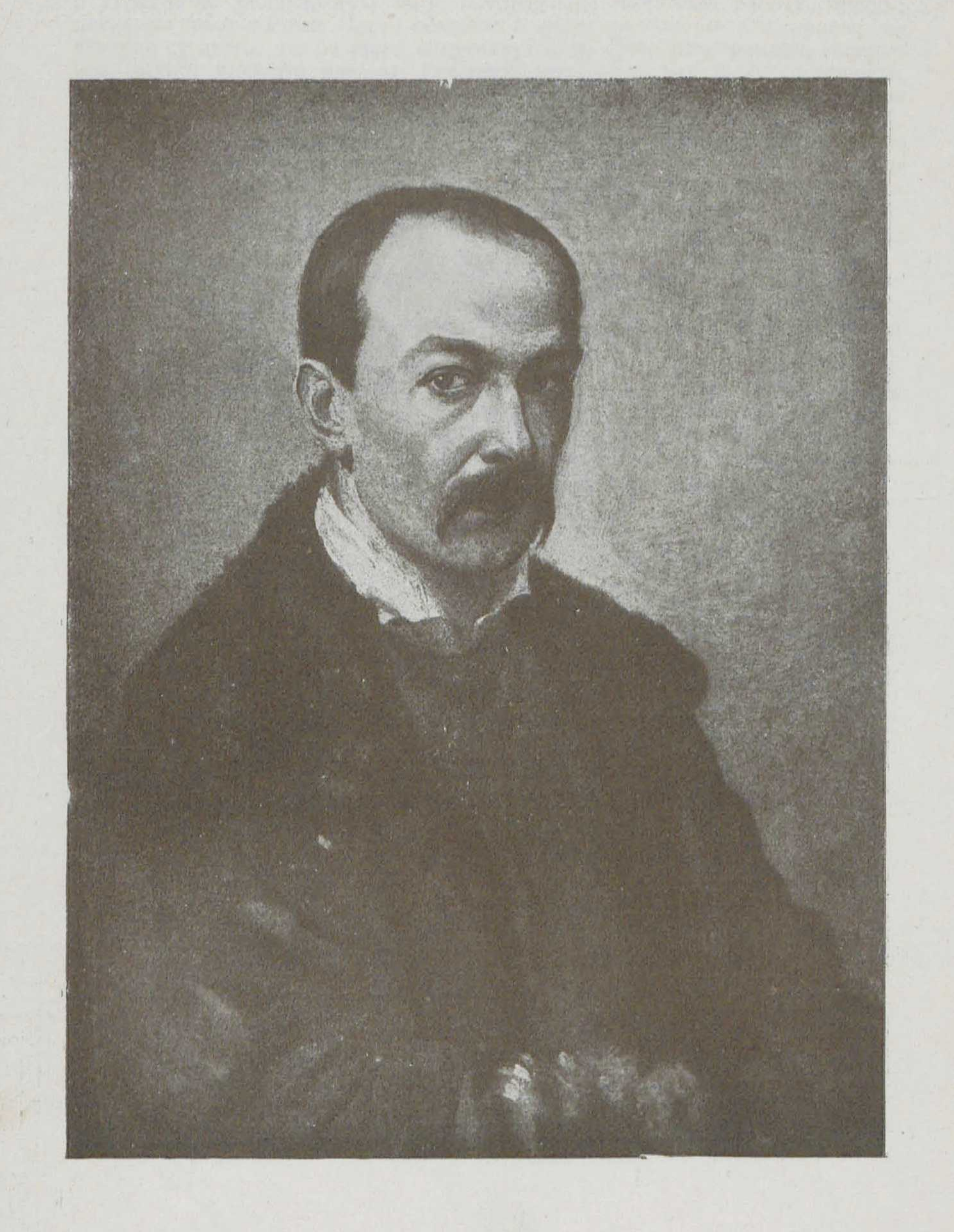
49. Знакомство А. Иванова с Мадзини не состоялось. Опасаясь вторжения итальянских властей в его студию, Иванов имеет в виду запрещенную цензурой книгу Штрауса «Жизнь Иисуса», 1835, и свои эскизы к библии, непосредственно связанные с этой книгой.

50. Речь идет о картине «Явление Мессии».

51. Исаакиевский собор в Ленинграде построен Монферраном в 1819—1858 гг.; Казанский собор—Ворошихиным в 1800—1811 гг.

52. Скульптура, украшающая иконостас собора работы Н. Пименова.

53. Статья В. Толбина «О картине господина Иванова» («Сын отечества», 1858, № 25) содержала резкую критику его работы.



ФЕДОТОВ ПАВЕЛ АНДРЕЕВИЧ

(1815—1852)

Записка П. А. Федотова о его жизни [1]

Павел Андреевич Федотов родился в Москве, у Харитония в Огородниках; в Москве же в корпусе был кадетом. Всего охотнее занимался он математикой и химией, но в то же время, в числе нескольких, считался способным к живописи. В 1839 г., при выпуске первым в гвардию, был, однакож, отмечен в рисовании и черчении ситуационных планов ленивым.

Необходимо подвергаясь всевозможным лишениям и сидя больше дома, пищи для своих занятий естественно должен был искать он в себе самом. Вероятно, уже и парадный, выпускной акт с музыкой, и первая роль, которую он играл здесь, при многочисленном собрании, пробудили в ребяческой душе сознание собственной силы, а затем—желание действовать. Поэтому книги, не могшие доставить того, оставлены им были для карандаша, силу которого он испытал еще в корпусе, где гордо поправлял рисунки других и за это получал булки. За свои же рисунки булок получать было не с кого, и потому они всегда были неокончены, за что и отмечен он ленивым. И вот первым опытом его передразнивать натуру был простой и пустой вид из окна; потом карандаш задел и прохожих. Далее, он упросил одного из снисходительных товарищей посидеть смирно и срисовал его очень похоже; это возбудило охоту посидеть смирно и других—похоже опять и опять, и вот стали уже говорить, что портреты, которые рисует Федотов, всегда похожи. Самолюбие было затронуто, и близкое соседство (на Васильевском острове) между Академией и л.-гв. Финляндским полком, в котором слу-

жил Федотов, дало ему возможность в свободные дни ходить на вечерние классы в Академию поучиться.

Дорога сюда открыта всякому. Таким образом, хотя прерывисто, но с любовью посещал Федотов рисовальный класс, познакомился с художниками, кой-чего понабрался от них, накопил несколько тетрадок разных сцен из жизни и начал замышлять целую картину акварелью.

Но служба должна была итти своим порядком, а между тем, на досугах, затеяна художником другая картина в лицах: освящение знамен в обновленном (Зимнем) дворце. Несколько генералов и первый план рядовых уже окончен, но вот командировка, учебная команда,—к службе надобно удвоенное внимание, и—прощай рисованье... Но вот назначается смотр; великий князь остался доволен, хотя не всеми; нашему служивому удалось, однакож, попасть в хорошие, заслужить благоволение великого князя, и от заведывавшего командой начальника корп. штаба генерал-адъютанта Петра Федоровича Вейнмарна получить уверение, что за наше усердие, в случае нужды, дверь его не будет заперта ни для кого из нас. На другой же день Федотов отправляется к доброму начальнику с начатой картиной, и ради нее просит выхлопотать ему что-нибудь на рисовальные удобства.

Вейнмарн назначает ему на другой день явиться с начатою картиною в Михайловский дворец. Федотов явился и представлен был великому князю.

Великий князь удостоил его труд представить царю, и царь решил милостивым указом: удостоив внимания способности рисующего офицера, предоставить ему добровольное право оставить службу и посвятить себя живописи, с содержанием по 100 руб. ассигнаций в месяц, и потребовать от него письменного на это ответа. Такой милости офицер не смел еще радоваться вполне, не испытав себя, постоянно ли его художественное стремление, в состоянии ли он будет оправдать эту милость, что и заставило его просить год или полтора на испытание себя в этом отношении.

Наследник цесаревич (покойный император Александр Николаевич) пожелал иметь работы Федотова, несколько бивуачных сцен из командуемой им дивизии, и через несколько месяцев, на досугах от службы, была выполнена Федотовым картина акварелью: Бивуак л.-гв. Павловского полка в лицах, а потом еще через несколько месяцев—Бивуак л.-гв. Гренадерского[2]; обе

удостоились похвал его высочества, щедрой награды и благосклонного ответа на прошение—может ли он Федотов воспользоваться обещанною монаршею милостию. Получив разрешение, Федотов вышел в отставку в январе 1844 г., ровно через 10 лет службы.

Дорогу в рисовальные классы он уже хорошо знал. Сверх того, думая сделаться баталистом, начал он изучать коня со скелета, но страсть к нравственно-критическим сценам из обыкновенной жизни, прорывавшаяся в нем и прежде, теперь, когда получил он поощрительный отзыв и благословение на дело народного нравописателя от И. А. Крылова,—теперь страсть эта на свободе развилась вполне, так что профессор его Зауэрвейд (баталист) нашел не лишним предоставить ученика его собственному влечению. И тогда-то начали появляться у Федотова уже сложные эскизы, а через три года этюдных начались пробы писания в миниатюре масляными красками. Для практики он переписал этой манерой портреты почти всех своих знакомых и потом принялся за несложные картины. Сперва написал «Утро чиновника, получившего вчера орден»; трудился над ней месяцев девять. Потом написал «Разборчивую невесту»[3], на которую употребил времени несколько менее, и представил их со страхом и трепетом на суд Академии.

Но каково было его удивление, когда через несколько дней подходит к нему с приглашением от Брюллова ученик его Баскаков, и Федотов, явясь к Брюллову, встречен был самыми лестными похвалами. Картины были налицо—они находились на квартире больного тогда Брюллова, которому кто-то из профессоров, кажется А. Т. Марков, принес как что-то стоящее внимания.

Между тем начата была уже картина «Женитьба майора»[4]. Совет Академии нашел ее стоящею быть обращенной в программу на звание академика. Но по дороговизне материальных средств в картинах подобного рода, как-то: лиц, костюмов и всей обстановки до мелочей, которые или берутся на часы с значительною платою или покупаются, чтоб картина была сделана непременно с натуры, Академия, зная, что всего этого нельзя иметь из содержания по 100 рублей ассигнаций в месяц, исходатайствовала Федотову у президента пособие в 700 рублей ассигнаций на окончание картины и по окончании ее признала Федотова в звании академика. Кто был на прошлогодней выставке[5], тот знает влияние этих картин на публику. Вероятно, он около них не озяб.

П, А. Федотов. Городничий изображает себя на параде.

К моим читателям, стихов моих строгим разбирателям [6]

Кто б ни был добрый мой читатель,
Родной вы мой или приятель,
Теперь хочу я вас просить
К моим стихам не строгим быть.
Я не отъявленный писатель,
Хоть я давно ношусь с пером,
Да то перо, что носят в шляпе,
А что писатель держит в лапе,
Я с тем, ей богу, не знаком
И не пускаюсь в сочиненья,
А уж особенно в печать.
Меня судьба, отец да мать
Назначили маршировать,
Ходить в парады, на ученья,
Или подчас в кровавый бой
За славой или на убой.
. . . .
Вот довод, кажется резонный,
Что не могу я быть поэт.
Не правда ль... не угодно ль стать
Во фронт поэту записному,
Да не угодно ль помечтать;
Или начальнику иному
Рапорт стишками написать.
Хоть будь вполне литературно,
Да не по форме, скажут: дурно...
Начальник распечет—и прав:
Что сочинять, где есть устав,
Где шаг, малейшее движенье—
Все так обдумано давно;
И с вас потребуют одно
Слепое лишь повиновенье
И распекут за сочиненье.
Иль пусть какой-нибудь поэт,
Какого в свете лучше нет,
Слетает к бесу на расправу,
То-есть на сутки на заставу.
Займись там выспренной мечтой,

Да подорожной хоть одной
Не просмотри, пренебреги,
Да на звонок не побеги.
Такого зададут трезвону,
Забудешь всех—и Аполлона,
И девять муз, и весь Парнас.
Нет, некогда мечтать у нас.
Солдат весь век под обухом:
Тревоги жди пугливым ухом,
Поэты ж любят все покой—
А у солдат какой покой?..
Для стихотворного народа
Всегда торжественна природа,
Ему мила и непогода.
Он все поет: и дождь, и гром,
И ветра в осень завыванье,
Сам льет в стакан спокойно ром,
Сидя в тепле; нет, в нашей шкуре
Попробуй гимны петь натуре:
Воспой-ка ручейки тогда,
Как в сапогах бурчит вода,
Воспой под дождь в одном мундире,
Когда при строгом командире
Денщик твой, прогнанный в обоз,
Твою шинель упрятал в воз;
Иль в сюртуке в одном в мороз
Простой, начальство ожидая;
Тогда как пальцы, замирая,
Не в силах сабли уж держать,
Изволь-ка в руки лиру взять,
Да грянь торжественную оду
На полунощную природу.
Нет, милый, рта не разведешь
И волчью песню запоешь.
Поэтам даже свод небесный
Какой покой дает чудесный,
А нам красавица луна
Напомнит только ночь без сна
На аванпостах; ясный Феб...
Луна и Феб поэтам хлеб,
А нам от Феба пыль да жарко.

Нам Феб—злодей, коль светит ярко:
Он нам не недруг лишь, когда
Вблизи холодная вода.
И эти звезды, что высоко,
Что в поэтическое око
Там бриллиантами блестят,
Нам дальностью своей твердят,
Что и до звезд земных далеко
(С прибавкой славы и любви).
Вот все, что в пышущей крови
Вздымает сильное броженье,
Что кипятит воображенье.
А нам... Наш брат ослеп, оглох,
Нам это все к стене горох.
Блаженство наше: чарка в холод,
Да ковш воды в жару, да в голод
Горячих миска щей, да сон,
Да преферанс,—и Аполлон
И с музами спроважен вон.
И даже самая любовь,
Хотя подчас волнует кровь,
Да только кровь.—А сердце... дудки!
Нас не поддеть на незабудки,
На нежности; наш идеал:
Нам подавай-ка капитал,
Затем, что ведь и в нас, мы знаем,
Не лично мы всегда прельщаем,
Прельщает чаще наш мундир,
Российских барышень кумир.
. . . .
Выходит, что жена и дети
Лишь только дьявольские сети
Без золота.—Так вот любовь:
Ей тоже денег подготовь,
Не то готовь и скорбь и слезы;
Где ж тут поэзия, где ж розы?
Те розы вечные, о коих так твердят?
Любовь без денег просто яд.
. . . .
Теперь мы примемся за славу.
Необходимую приправу

Поэзии.—Но славе пир
Дает война, а тут был мир.
С трубою, с крыльями кумир
Не принимает приношенья
От тех, кто знает лишь ученья.
Парады, лагерь, караул;
Кровавый любит он разгул.
Поэзию он в уши трубит
Лишь тем, кто больше губит, рубит,
Кто кровь людскую льет рекой.
Я ж десять лет моей рукой
Махал на вольном только шаге,—
Другой ей не было отваги,
И мой смиренный кроткий меч
Не знал кровавых грозных сеч;
Тупой родясь, умрет не точен.
В крови пред славой непорочен:
Служить он мог лишь как косарь,
Щепя лучину под алтарь.
А груды тел и крови реки
Принесть ей в дар—не в том знать веке
Ошибкой родился мой меч.
Итак, об славе кончим речь.
Ну, вот и все, чем стих поэта
Питался от начала века.
Еще пересчитаем вновь:
Природа, слава и любовь.
Иное точно кровь мутило.
Да не до рифм тогда нам было,
Мутило с желчью пополам,
Над чем же тут душе развиться,
Воображенью порезвиться?
Пускай рассудит целый свет;
Поэзии тут пищи нет.
Где ж было мне практиковаться
И чистоты в стихах набраться
Такой, чтоб критик злой иной
Не отыскал стишок больной.
Не придирайтесь, бога ради,
Пока стихи еще в тетради:
Я сам к печатным очень строг,

В печать не лезу—знак смиренья,
А это стоит снисхожденья.

РАЦЕЯ[7]

(Объяснение картины)

Честные господа,
Пожалуйте сюда,
Милости просим,
Денег не спросим:
Даром смотри,
Только хорошенько очки протри.

Начинается, починается
О том, как люди на свете живут,
Как иные на чужой счет жуют.
Сами работать ленятся,
Так на богатых женятся.

Вот извольте-ка посмотреть:
Вот купеческий дом,—
Всего вдоволь в нем,
Только толку нет ни в чем,
Одно пахнет деревней,
А другое харчевней.
Тут зато один толк,
Что все взято не в долг,
Как у вас иногда,
Честные господа.

А вот извольте посмотреть:
Вот сам хозяин купец,
Денег полон ларец,
Есть что пить и что есть...
Уж чего ж бы еще? Да взманила, вишь, честь:
«Не хочу, вишь, зятька с бородою.
И своя борода—
Мне лихая беда.
На улице всякий толкает,

П. А. Федотов. Сватовство майора.

А чуть-чуть под хмельком,
А пойди-ка пешком вечерком,
Глядь—очутишься в будке.
Прометешь потом улицу сутки.
А в густых-то будь зять—
Не посмеют нас взять...
Мне, по крайности, дай хоть майора,
Без того никому не отдам свою дочь».
А жених тут-как-тут и по чину—точь-в-точь.

А вот извольте посмотреть,
Как в параде весь дом:
Все с иголочки в нем;
Только хозяйка купца
Не нашла, знать, по головке чепца.
По-старинному—в сизом платочке.
Остальной же наряд
У француженки взят
Лишь вечор для самой и для дочки.
Дочка в жизнь в первый раз,
Как боярышня у нас,
Ни простуды не боясь,
Ни мужчин не страшась,
Плечи выставила на показ.
Шейка чиста
Да без креста.

Вот извольте посмотреть,
Как в левом углу старуха,
Тугая на ухо,
Хозяйкина сватья, беззубый рот,
К сидельцу пристает:
Для чего, дескать, столько бутылок несет?
В доме ей до всего!
Ей скажи: отчего,
Для чего кто идет,—
Любопытный народ!

А вот извольте посмотреть,
Как справа отставная деревенская пряха,
Панкратьевна сваха,
Бессовестная привираха,

В парчевом шугае, толстая складом,
Пришла с докладом:
Жених, мол, изволил пожаловать.

И вот извольте посмотреть,
Как хозяин купец,
Невестин отец,
Не сладит с сюртуком.
Он знаком больше с армяком;
Как он бьется, пыхтит,
Застегнуться спешит;
Нараспашку принять—неучтиво.

А извольте посмотреть,
Как наша невеста
Не найдет сдуру места:
«Мужчина чужой.
Ой, срам-то какой!
Никогда с ними я не бывала;
Коль и придут бывало,—
Мать тотчас на ушко:
Тебе, девушка, здесь не пристало.
Век в светелке своей я высокой
Прожила, проспала одинокой;
Кружева лишь плела к полотенцам,
И все в доме меня чтут младенцем,
Гость замолвит, чай, речь...
Ай, ай, ай!—стыд какой!..
А тут нечем скрыть плеч;
Шарф сквозистый такой—
Все насквозь, на-виду...
Нет, в светлицу уйду!»
И вот извольте посмотреть,
Как наша пташка сбирается улететь:
А умная мать
За платье ее хвать.

И вот извольте посмотреть,
Как в другой горнице
Грозит ястреб горлице—
Как майор толстый, бравый,
Карман дырявый,

Крутит свой ус:
«Я, дескать, до денежек доберусь».

Теперь извольте посмотреть:
Разные висят по стенам картины.
Начинаем с середины:
На средине висит
Высокопреосвященный митрополит:
Хозяин христианскую в нем добродетель чтит.
Налево—Угрешская обитель...
И в облацех над нею—святитель...
Православные, извольте перекреститься,
А немцы,
Иноземцы,
На нашу святыню не глумиться;
Не то—русский народ
Силой рот вам зажмет.

И вот извольте посмотреть,
По сторонам митрополита—двое
Наши знаменитые герои:
Один—батюшка Кутузов,
Что первый открыл пятки у французов,
А Европа сначала
Их не замечала.
Другой
Герой—
Кульнев, которому в славу и честь
Даже у немцев крест железный есть.
И вот извольте посмотреть:
Там же, на правой стороне—
Елавайский на коне,
Казацкий хлопчик,
Французов топчет.
А на правой стене хозяйский портрет
В золóченную раму вдет;
Хоть не его рожа,
Да книжка похожа:
Значит—грамотный.

И вот извольте посмотреть:
Внизу картины,

Около середины,
Сидит сибирская кошка.
У нее бы не худо немножко
Деревенским барышням поучиться—
Почаще мыться:
Кошка рыльце умывает,
Гостя в дом зазывает.

А вот налево—святые образа...
Извольте перекреститься
Да по домам расходиться.

ФРАГМЕНТЫ ОБ ИСКУССТВЕ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ[8]

I

Зима обыкновенно проходила довольно печально, но лето для нас, детей, было золотым временем года. Отдельные улицы Москвы и теперь еще сохраняют колорит довольно сельский, а в то время они были почти то же, что деревня. Любимым местом наших игр был сенник, где можно было не только вдоволь резвиться с другими ребятишками, но откуда, сверху, открывался вид на соседние дворы, а все сцены, на них происходившие, оказывались перед глазами наблюдателя, как на блюдечке. Сколько я могу дать себе отчет в настоящее время, способностью находить наслаждение в созерцательных занятиях обязан я сеннику или, скорее, верхней его части. Жизнь небогатого, даже попросту бедного дитяти обильна разнообразием, которое почти недоступно ребенку из достаточного семейства,—ребенку, развивающемуся в тесном кругу своих родителей, гувернантки да двух-трех друзей дома—особ по большей части благовоспитанных, стало быть не имеющих ничего, особенно действующего на детскую фантазию. Возьмите теперь мое детство: я всякий день видел десятки народа самого разнохарактерного, живописного и сверх всего этого сближенного со мною. Наша многочисленная родня, как вы можете догадываться, состояла из людей простых, не углаженных светской жизнью; наша прислуга составляла часть семейства, болтала передо мною и являлась

нараспашку; соседи были все люди знакомые; с их детьми я сходился не на детских вечерах, а на сеннике или в огороде; мы дружились, ссорились и дрались иногда, как нам только того хотелось. Представители разных сословий встречались на каждом шагу—и у тетушек, и у кумы отца, и у приходского священника, и около сенника, и на соседних дворах. Все, что вы видите на моих картинках (кроме офицеров, гвардейских солдат и нарядных дам), было видено и даже отчасти обсуждено во время моего детства; это я заключаю как по воспоминаниям, так и по тому, что, набрасывая большую часть моих вещей, я почему-то представлял место действия непременно в Москве. Быт московского купечества мне несравненно знакомее, чем быт купцов в Петербурге; рисуя фигуры добрых старых служителей, дядей, ключниц и кухарок, я, сам не знаю почему, переношусь мыслью в Москву... Сила детских впечатлений, запас наблюдений, сделанных мною при самом начале моей жизни, составляют, если будет позволено так выразиться, основной фонд моего дарования.

II

Письмо к Н. Ф.[9]

Милостивый государь, Николай Федорович!

Имею честь ответить на оставленную вами записку насчет моей картины «Утро свежего кавалера». Ей у меня сделано три назначения: первое—попасть, если понравится, в руки высочайших особ, на условиях, от них зависящих; второе—висеть ей всегда у меня на глазах, я от этого не прочь, потому что это мой первый птенчик, которого я нянчил с разными поправками около девяти месяцев,—и поэтому, если придется сыскать ему третье назначение, т. е. продать, то не отдам его дешевле 1000 рублей серебром. Когда она была кончена—и я не думал спускать ее с рук,—мне один иностранец давал 500 целковых. Но теперь, когда кому угодно, я отдам за тысячу целковых, никак не менее, потому что я знаю, что она может дать, если я ее выставлю в Лондоне. Там с этим родом живописи уже знакомы по картинам Хогарта и Уильки, а у нас еще надо объяснить—почему их нельзя ценить так, как другой род. С этим родом художник, если он хочет жить, может умереть с голода, пока встретится с таким именно лицом, какое ему нужно в картину. А встретившись, извольте залучить его; позвольте, например, спросить:

П. А. Федотов. Свежий кавалер.

если бы (не оскорбляя вашей личности), положим, вы были именно то лицо, вы бы верно не дали себя на посмеяние? А художник во что бы то ни стало должен его снять. Что ж ему делать? Он непременно с вами сотрется где бы то ни было, попросит вас распить с ним бутылочку чего-нибудь вашего любимого и уверит, что он вас очень полюбил, что готов для вас сделать ваш портрет. Вы очень рады, вот вы и попались. Он делает портрет для вас, выучит вас и на свежий глаз, придя домой, всадит вас в картину, что и было с тем лицом, которое в моей картине пробуждается под столом. Но чего же все это стоит! Сколько надобно времени бросить в ожидании, а художник должен жить и, может быть, хочет иногда, как и другие, побаловать себя.

Имею честь оставаться

Павел Федотов.

III[10]

Люди подходят на выставке к картине,—говорил он (Федотов),—смеются, объясняют ее друг другу, постоят много

что четверть часа и переходят к другим картинам; а многие ли из них подумают: чего стоит художнику то произведение, которым они любовались так недолго. Говорят: художник просит дорого за свою картину; она не велика, хотя и не лишена некоторых достоинств. Не знаю, впрочем, могут быть такие счастливцы, которым воображение сейчас же дает нужный тип. Я не принадлежу к их числу, а может быть, и слишком добросовестен, чтобы игру фантазии выдавать за возможное. Когда мне понадобился тип купца для моего «Майора», я часто ходил по Гостинному и Апраксину двору, присматриваясь к лицам купцов, прислушиваясь к их говору и изучая их ухватки; гулял по Невскому проспекту с этой же целью. Но не мог найти того, что мне хотелось. Наконец, однажды, у Аничкина моста, я встретил осуществление моего идеала, и ни один счастливец, которому было назначено на Невском самое приятное рандеву, не мог более обрадоваться своей красавице, как я обрадовался моей рыжей бороде и толстому брюху. Я проводил мою находку до дома, потом нашел случай с ним познакомиться, волочился за ним целый год, изучил его характер, получил позволение списать с моего почтенного тятеньки портрет (хотя он считал это грехом и дурным предзнаменованием) и тогда только внес его в свою картину. Целый год изучал я одно лицо, а чего мне стоили другие. Но никто из незнающих меня не подумает об этом. Веселая, забавная картинка—и ничего больше. А запроси за нее столько, сколько она тебе самому стоит по труду, по чистой совести, скажут: дорого, и никто не купит, а деньги нужны... Нет, всего выгоднее рисовать солдатиков.

IV[11]

Меня не станет на две жизни, на две задачи, на две любви— к женщине и к искусству. Разве затем я должен принять ее руку, чтобы оставить ей одни заботы и хлопоты, а самому, вдали от нее, вести ту жизнь, без которой я не могу вперед двигаться. На прошлой неделе мы провели с вами отличный вечер, шатаясь по дальним улицам, представляя, будто мы занимаем углы от жильцов; шатаясь, подсмотрели десятки сцен: голова моя обогатилась, я задумал несколько новых эскизов. Возможны ли подобные занятия при семейной жизни? Нет. Чтоб итти и итти прямо, я должен оставаться одиноким зевакой до конца дней моих. Моего труда в мастерской только десятая доля: главная моя

П. А. Федотов. Взятка.

работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза; мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать. Свет сердится, когда люди умеют быть счастливыми без него, и я не намерен ссориться со светом.

V

Глядите-ка, глядите сюда,—говорил он, подходя к большому изображению одной из фламандских пирушек Теньера,—вон смотрите, как хозяйка выгоняет метлой буяна. Ему хочется назад... Полюбуйтесь, полюбуйтесь: он так и удирает. А здесь (картина изображала народную пляску) смотрите, как вон тот плясун поднял свою толстуху и подбросил ее на воздух. Как все веселятся, и какие рожи довольные. Самому так весело становится. Вспомните об этих картинах завтра утром: вам покажется, что вы будто сами плясали с этими красными толстяками. Поверяйте всегда впечатление, на вас сделанное картиной, проснувшись поутру. Нужно, чтобы воспоминание о ней, так сказать, сливалось с вашей настоящей жизнью.

VI

А вот заметьте, что значит писать на память, без натуры, от себя: у этого сидящего старика нога будет в сажень, если ее вытянуть; зато как милы две девушки по сторонам. Писал француз,—французу все прощается.

VII

Не стану ничего делать до тех пор, пока не выучусь писать красное дерево,—такими словами встречал меня Федотов.

Вчера я не мог справиться со стулом. Не отойду, пока не выучусь.

VIII[12]

Федотов беспрестанно повторял, «что у него есть теперь для вдовушки лоб и виски, но недостает еще любящих глаз».

IX

Вот где природа женщины сходится с природою детей; посмотри на эту нежную кожу, просвечивающиеся жилы, неопределенную синеву тела; вот природа, да только природа трудная и неуловимая...[13]

X[14]

Надобно иметь компас в глазу, а не в руке.

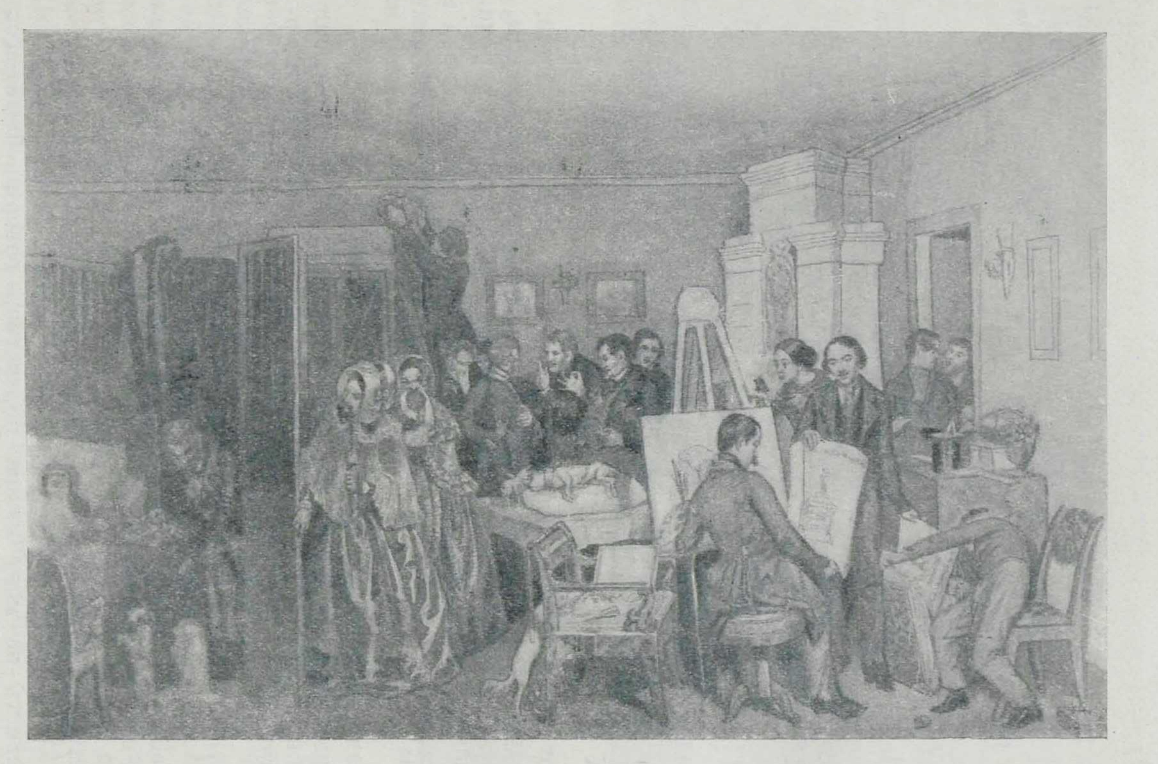
Микеланджело создал единственный портрет. Он не любил подражать точно природе, если она не представляла совершенства.

XI[15]

Наблюдать—углубляться—подмечать закон высшей премудрости есть наслаждение для души.

XII[16]

Терпеть не могу наших портретов,—говорил Федотов,—они все неверны, разве редкие, писанные великим мастером.



П. А. Федотов. Смерть Фидельки.

Можно ли уловить душу человека, пришедшего именно с той целью, чтобы с него писали портрет? Что такое выражает лицо его во время сеанса? Чем он занят? Чем развлечен? Сидит, не смея шевельнуться. Великие художники имеют способность прозирать и улавливать душу даже в такие глупые моменты бесмысленной неподвижности. Впрочем, я все-таки полагаю, что портрет должен быть исторической картиной, в которой изображаемое лицо было бы действователем; тогда только в нем будет смысл, жизнь, виден характер того, с кого пишут.

О линии и цвете

XIII[17]

Самый плохой абрис можно распестрить красками, но художник должен достигнуть до искусства изображать красоту в линиях.

XIV[18]

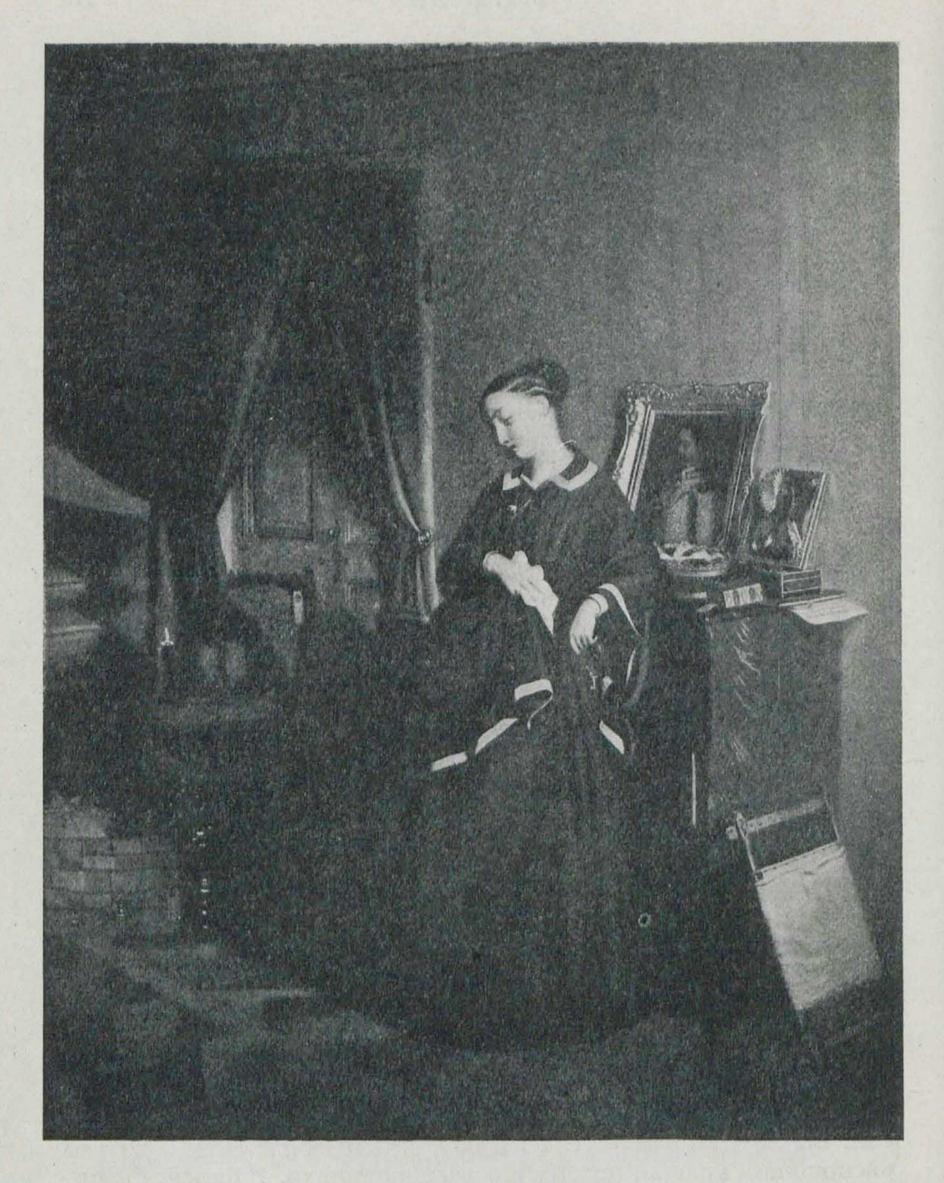
Надо попробовать сделать картину «Вдовушку», главную фигуру в снопе лучей от окна—все матово, тени теплые, резкие.

XV[19]

Посмотри,—сказал он (Федотов) мне, указывая на картину,—знаешь ли ты, кто мне открыл секрет этой краски? Карл П. Брюллов—я видел его во сне... и он мне рассказал, какую краску надобно употребить для подобного освещения. Да, вы все, господа любители, готовы улыбаться и считать это дело мечтою воображения и, подчас, воображения расстроенного, но мы, художники, точно можем дойти до такого состояния духа, что беседа с отжившими для нас дело более, чем возможно.

XVI[20]

Вы видели мою картину: «Офицер, квартирующий в деревне». Вы помните, как долго я бился с нею. Представьте себе, я видел сон: приходит ко мне К. П. Брюллов и говорит, что я не так расположил краски, потому и освещение плохо. Я бился, бился, но никак не мог вспомнить ни одного его совета. Освещение



П. А. Федотов. Вдовушка.

картины не улучшилось, а я потерял столько времени. Нет у меня больше энергии.

О труде художника

XVII[21]

Мне грустно думать.., что некоторые художники еще до сих пор подтверждают своим странным поведением нерасположение общества к нашему брату. Старый предрассудок о том, что всякий человек, посвятивший себя служению изящного, есть непременно гуляка, истребляется с каждым днем, а между тем некоторая часть из нашего, художнического круга будто нарочно вызывает на себя осуждение. В некоторых из нас еще таится несчастная, на беду к нам заброшенная идея о том, что отклонение от приличий идет рядом с гениальностью. Есть еще до сих пор художники, зараженные этой мыслью до того, что всякий тихий, трезвый осмотрительный труд кажется им «достоинством бабьим». Они хотят жить и работать скачками, не зная меры в труде и увеселении: все у них порывисто, ярко и как-то буйно. Беда в том, что, сотворив пять или шесть скачков, они изнуряются, впадают в апатию и всю страсть берегут для одних увеселений. Нет, мое мнение всегда будет в пользу ежеминутного труда и жизни самой воздержной, самой спокойной: если б я мог перелить это убеждение в душу многих молодых людей, своих сверстников по искусству!

XVIII

Говоря о художниках, которые богатели, отступившись от упорной работы для поставки скороспелых произведений, Федотов ограничивался несколькими словами, не лишенными колкости, при своем неоспоримом снисхождении: «Такой-то пишет очень легко и мило. Он забыл свою старую манеру. Что ж делать? Ему надобно жить и хочется жить. Вильки по конец жизни делает то же, Гвидо Рени, говорят, делает то же».

XIX[22]

«**В**довушку» выставлю в 1852 г.—я знаю, скажут,—мудрено сделать хорошо, изучив предмет в два года. Да, если бы каждый мог иметь столько характера, чтобы в продолжение

П. А. Федотов. Художник перед мольбертом.

двух лет изучать одно и то же, чтобы дать себе чистое направление, то хорошие произведения не были бы редкостью.

XX

Будет просто, как переделаешь раз со сто[23].

О художнике и обществе

XXI[24]

Ужель поэта чудный дар,
Как в лавке мелочный товар?

Где откроят кому угодно,
Без отговорок, если сходно,
От вещи дорогой—на грош?
Ужель поэт, как швец одеж,
Всегда, когда богат досугом,
Рад с меркой быть для всех к услугам,
Заказчикам лукаво льстить,
Своею выкройкой и ватой,
Кривым бокам, спине горбатой,
И Аполлоном делать всех!
Нет, нет, тому ведь это грех,
Кто хочет быть в душе поэтом.

XXII[25]

Многому бы народ научил, да цензура мешает—век недоверчив.

XXIII[26]

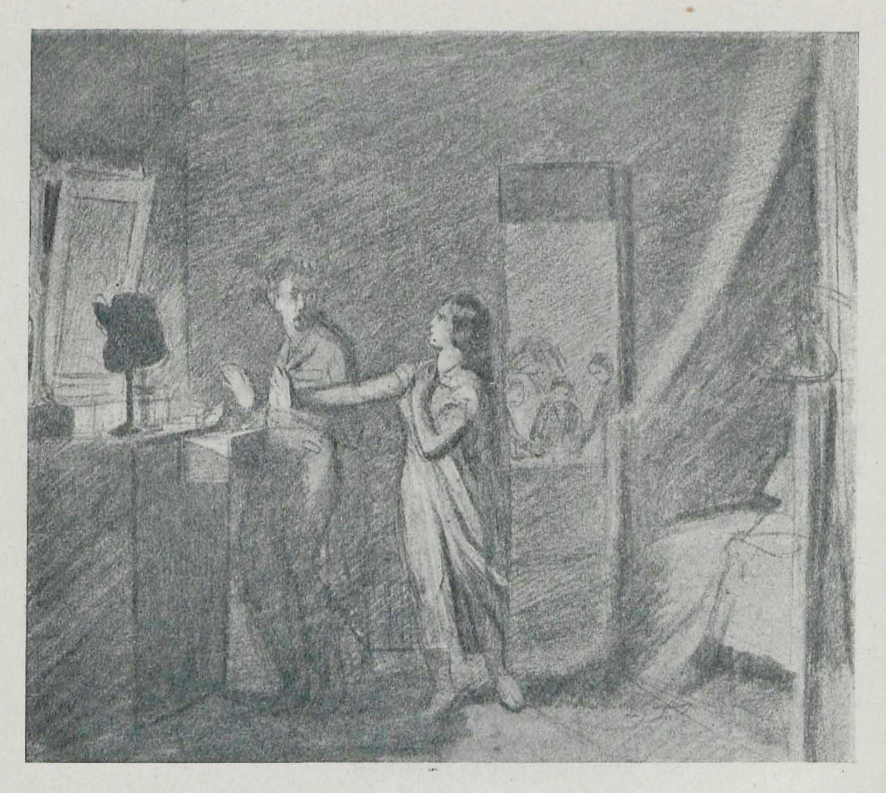
...Сегодня князь,
А завтра, смотришь, втоптан в грязь,
Все случай—но талант развитый,
Как монумент из меди литый,
Зарой хоть в землю—сто веков
Там пролежит—откройте, нов,
И снова людям утешенье,
Он хорошеет от гоненья.

XXIV[27]

Я привык к моему (ей) несчастью, неудаче, что выступать на сцену артистам в пору шумно политическую... [нельзя?]. Отряхнулся, так сказать, от всего светского, объявил (гласно) мое сердце навсегда закрытым для всех, объявил имя печати всем и каждому—и равнодушно для окружающего—принялся за свои художественные углубления.

XXV

Мой оплеванный фурор, который я произвел выставкою своих произведений, оказался не громом, а жужжанием комара, потому в это время (когда в Европе) (...действительно был гром... самые силы), т. е. трещали троны, к тому же (все), рождением



П. А. Федотов. У комода.

приобретшие богатство, прижали, как зайцы уши, мешки свои со страху разлития идей коммунизма—я, бросивши десять лет... гвардейской службы и счастливый увидеть себя в страшной безнадежности (потерялся), чувствовал какой-то бред ежеминутный (вслух повторяя... на уме) об обиде моей... род помешательства.

ПРИМЕЧАНИЯ

Павел Андреевич Федотов—создатель обличительно-сатирического жанра в русской живописи, прямой предшественник идейных реалистов 60-х годов. Он по праву может рассматриваться в истории русской живописи XIX века как зачинатель демократического реализма.

Павел Андреевич Федотов родился в Москве, в семье бедного отставного военного. Окончив в 1833 г. московский кадетский корпус, он поступает в Финляндский гвардейский полк в Петербурге. Посещение вечерних классов Академии художеств и Эрмитажа, где он особенно внимательно изучает голландцев и фламандцев,—начало художественной школы Федотова. В 1844 г., добившись с большим трудом отставки, он поступает в Академию, в класс баталиста Зауэрвейда. Первые картины на академической выставке 1849 г.—«Утро чиновника», «Разборчивая невеста», «Сватовство майора»—приносят художнику широкую известность и звание академика. В следующем, 1850 г. в Москве устраивается вторая выставка картин и сепий Федотова.

Напряженная творческая деятельность Федотова неожиданно обрывается смертью в 1852 г. в результате тяжелого психического заболевания.

В 40-х годах оформляется эстетика Федотова как эстетика демократическая и антидворянская. В этом отношении чрезвычайно характерно печатаемое здесь замечательное сатирическое стихотворение «К моим читателям»—своеобразный художественный манифест Федотова. Художник утверждает права «низкой» натуры в искусстве и провозглашает новое отношение к действительности: не идеализирующе-украшающее, а трезво-реалистическое, умеющее за парадной поверхностью явлений видеть их прозаическую изнанку. Эти принципы Федотов реализовал в своем сатирически-обличительном жанре 40-х годов, в многочисленных рисунках, отображавших новый мир чиновничества, купечества, модных лавок Гостиного двора, петербургских углов и т. д.

Ранние сепии Федотова отмечены сильным влиянием Хогарта. В дальнейшем в федотовском рисунке хогартовские влияния начинают постепенно вытесняться влияниями Гаварни. От громоздкой и многоречивой композиции Федотов переходит к сравнительно простой сценке, общий характер рисунка становится более лаконичным и сдержанным. Гротескно-шаржированная трактовка уступает место поискам реалистически выразительного социального типажа. В живописи Федотовым впервые, с почти гоголевской резкостью, предаются осмеянию и разоблачению типические представители крепостнической России. Сатирическая заостренность особенно ярко проявляется в его творчестве 1848—1849 гг., в имевших шумный успех первых картинах маслом: «Свежий кавалер», «Разборчивая невеста», «Сватовство майора», «Городничий, воображающий себя на параде»[28].

Чрезвычайно характерным для творчества Федотова является связь изображений с текстом, раскрывающим сюжет произведения и опирающимся на «повествовательные», «рассказывающие» элементы самой картины. Сохраняя повышенный интерес к воспроизведению вещной обстановки, Федотов тем не менее всегда подчиняет свои интерьеры и натюрморты

сюжетно-повествовательной задаче, раскрытию социально-психологического образа. Персонажи всегда типизированы: личность в ее субъективно-индивидуалистических переживаниях не занимает художника. Эмоции, изображаемые им,—это типические эмоции определенной социальной среды—чиновничьей, купеческой, дворянской.

От этой социальной насыщенности Федотов отходит в последние годы своей жизни к индивидуально-психологической тематике («Вдовушка», 1850—1851) под давлением реакции, усилившейся после революции 1848 г. и чрезвычайно болезненно переживавшейся художником (письмо к Тарновской).

С отходом от повествовательной дробности бытовых характеристик, вещной перегрузки картин и еще натуралистической многоцветности меняется сама живописная техника: от миниатюрной выписанности художник идет к свободному, широкому мазку.

Последние работы Федотова обнаруживают подчеркнутый интерес к проблеме света, искусственного освещения («Анкор, еще анкор», «Слуга со свечой» и т. п.). Однако в развитии русской живописи историческую роль сыграли не эти последние его устремления и искания, а обобщающий реализм и социально-сатирическая направленность предшествующего периода.

Прямых высказываний Федотова об искусстве сохранилось немного. Ряд его замечаний приводится нами из появившихся вскоре после смерти художника воспоминаний современников. Но, несмотря на отрывочность суждений, посвященных главным образом вопросам об отношении художника к «натуре», связи с действительностью, в них чрезвычайно ярко отразилось глубокое своеобразие Федотова, резкое отличие его вкусов и оценок от системы господствующей академической эстетики.

* * *

1. «Записка П. А. Федотова о его жизни» составлена в третьем лице самим художником в 1850 г. Впервые опубликована М. П. Погодиным в «Москвитянине», № 5, 1853.

2. Картина Федотова «Встреча великого князя Михаила Павловича в лагере Финляндского полка» написана в 1837 г. (акварель, гос. Русский музей).

3. «Утро чиновника, получившего вчера орден» или «Свежий кавалер» и «Разборчивая невеста», написанная на сюжет одноименной крыловской басни,—первые жанровые картины Федотова маслом. Написаны в 1847 г. (гос. Третьяковская галлерея).

4. Картина Федотова «Сватовство майора» написана в 1848 г. (гос. Третьяковская галлерея; повторение—в Русском музее).

5. На выставке Академии художеств 1849 г. были представлены три картины Федотова: «Свежий кавалер», «Разборчивая невеста» и «Сватовство майора».

6. Стихотворение «К моим читателям» представляет собой характернейший пример поэтической деятельности Федотова, прекрасного владения разговорным русским языком. Из ряда написанных Федотовым стихов и басен наибольшей популярностью пользовалась поэма «Сватовство майора», представляющая собой своеобразное литературное дополнение с обличительной тенденцией к его картине под тем же названием. Стихотворение «К моим читателям», играющее роль программной декларации Федотова-поэта, прилагалось в свое время к поэме «Сватовство» как предисловие. По цензурным соображениям стихи Федотова не предназначались для печати, но приобрели широкое распространение в рукописных копиях.

7. «Рацея»—вторая заключительная часть поэмы Федотова «Сватовство майора». По свидетельству современников, Федотов на академической выставке 1849 г. читал нараспев свою «Рацею» перед публикой, собравшейся смотреть его картину.

8. Слова Федотова приводятся в передаче А. Дружинина, известного писателя и критика 40—50-х годов, и одного из ближайших друзей художника. Рассказ Дружинина «Лола Монтес» иллюстрировался Федотовым для некрасовского иллюстрированного альманаха 1848 г.

Воспоминания Дружинина о Федотове, откуда заимствован настоящий отрывок, напечатаны в «Современнике» через год после смерти художника.

9. Письмо к неизвестному покупателю «Утро свежего кавалера» впервые опубликовано в «Современнике», 1859.

10. Слова Федотова приводятся в передаче И. Можайского (И. Можайский. Несколько слов о покойном академике П. А. Федотове. «Отечественные записки», 1859, № 9).

11. Высказывания Федотова—IV, V, VI, VII—приводятся Дружининым в его воспоминаниях о художнике. Высказывание IV связано с отказом Федотова от женитьбы на молодой и богатой девушке, увлекшейся художником.

12. VIII и IX—фразы Федотова, приведенные П. С. Лебедевым в его воспоминаниях: «Несколько слов о русском художнике Павле Андреевиче Федотове» («Русский инвалид», 1853, № 90—92).

13. Речь идет о поисках натуры для картины Федотова «Вдовушка».

14. Запись Федотова на листе с копиями с Микеланджело, относящаяся ко второй половине 40-х годов. Опубликована М. Азадовским в статье «Дневник художника» («Русский библиофил», 1916, № 4).

15. Запись Федотова на одном из его рисунков. Опубликована Азадовским в статье «Дневник художника» («Русский библиофил», 1916, № 4).

16. Слова Федотова, приводимые в воспоминаниях Можайского.

17. Слова Федотова, приводимые в воспоминаниях П. С. Лебедева.

18. Запись Федотова из архива Модзалевского (Ленинград, гос. Русский музей). Опубликовано Э. Ацаркиной в статье «Рисунки Федотова» («Искусство», 1934, № 3).

19. Речь идет о картине Федотова «Вдовушка» (1850—1851). Гос. Третьяковская галлерея; повторение—в гос. Русском музее.

20. Слова Федотова приводятся в передаче Шишмаревой («Исторический вестник», 1901, март, статья Жерве). Влияние К. П. Брюллова, о котором косвенно свидетельствует приводимое высказывание, особенно усилилось в последний период творчества Федотова.

Эскиз картины «Офицер, квартирующий в деревне» («Анкор, еще анкор») написан Федотовым в 1853 г., незадолго до его болезни и смерти

21. XVII и XVIII высказывания Федотова приводятся Дружининым в своих воспоминаниях.

22. Заметка Федотова, относящаяся к 1850 г. (архив Модзалевского, хранящийся в Русском музее в Ленинграде), опубликована Э. Ацаркиной в статье «Рисунки Федотова» («Искусство», 1934, № 3).

23. Любимая поговорка Федотова, часто цитируемая в воспоминаниях его друзей.

24. Отрывок из федотовского «Стихотворения в альбом».

25. Запись Федотова из архива Модзалевского (Русский музей, Ленинград). Опубликовано Э. Ацаркиной в статье «Рисунки Федотова». Запись относится к последним годам жизни художника, когда после революции 1848 г. цензурный террор в России резко усилился. С цензурными запрещениями Федотов сталкивался неоднократно. Так, в литографированном издании «Утро свежего кавалера» цензура запретила орден на груди чиновника и изменила заглавие картины на «Последствие пирушки». Цензурным запрещениям подвергается также задуманное Федотовым вместе с Бернардским издание «Сатирического листка» и некрасовский иллюстрированный альманах, для которого Федотов дал рисунки к рассказам Дружинина и Достоевского.

26. Отрывок из неопубликованного стихотворения Федотова, хранящегося в архиве Финляндского полка (гос. Русский музей), опубликован Э. Ацаркиной в статье «Рисунки Федотова».

27. XXIV и XXV отрывки из черновика письма Федотова к Тарновской, племяннице богача мецената Тарновского (архив Модзалевского, гос. Русский музей), опубликованного Э. Ацаркиной в статье «Рисунки Федотова», представляет собой отклик Федотова на события революции 1848 г. и последовавшей за ней реакции. Зачеркнутые слова поставлены в круглых скобках.

28. Гос. Третьяковская галлерея.

ЧИСТЯКОВ ПАВЕЛ ПЕТРОВИЧ

(1832—1913)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ[1]

Письмо В. М. Васнецову

В прошлое воскресенье собрался я побывать на выставках В. В. Верещагина, на передвижной и кстати на Вашей, но почему-то попал прямо на Вашу и уже на верещагинскую не попал, как ни старался. Вы, благороднейший Виктор Михайлович, поэт-художник. Таким далеким, таким грандиозным, по-своему самобытным русским духом пахнуло на меня, что просто загрустил: я, допетровский чудак, позавидовал Вам и невольно скользнули по душе стихи Кольцова: «Аль у молодца крылья связаны»... Да, связаны. Потерпеть надо. Весь день бродил по городу, и потянулись вереницею картины знакомые, и видел я Русь родную... и тихо прошли один за другим и реки широкие, и поля бесконечные, и села с церквами российскими, а там по губерниям разнотипичный народ наш и, наконец, шапки и шляпы различные; товарищ детства, семинаристы удалые и Вы, русский по духу, по смыслу, родной для меня. Спасибо, душевное Вам спасибо от подстреленного собрата, русского человека. Шевелите меня хорошенько, авось либо и я понатужусь, украду где-нибудь толику малую деньжат да и опущусь и брошусь в бездну глубокую, в даль непроглядную милого и дорогого отечества, родины нашей, воскресившей мне все прошлое со дна этой бездны... Ах, зарапортовался, простите, голубчик. Мне и писать-то некогда. Спасибо, спасибо и больше ничего. Теперь, отдохнувши, начну вторую половину. Картина[2] не совсем сгруппирована; луна несколько велика, судя по свежести атмосферы. Следовало бы покров, чуть заметный, от самого горизонта

накинуть на все; в рисунке есть недостаток, но вообще в цвете, в характере рисунка талантливость большущая и натуральность. Фигура мужа, лежащего прямо в ракурсе,—выше всей картины. Глаз его и губы глубокие думы наводят на душу. Я насквозь вижу этого человека; я его знал и живым: и ветер не смеет колыхнуть его платья полой; он и умирая-то встать хотел и глядел далеким, туманным взглядом; да и теперь глядит на нас и пусть глядит, авось либо по щелям расползутся от этого взгляда шакалы, мошенники, зазывающие на аукционы добрую, бедную, отзывчивую на все родное публику русскую. Замолол... теперь меня и не удержишь, только бумагу подкладывай—и не стыжусь нескладицы, родной мой. Где душа пишет, там ум, красноречие не нужны. Баста.

Я писал К. Т. Солдатенкову и теперь о Ваших игроках в карты[3]. Он хочет приобрести их. Напишу ему Ваш адрес на-днях. Не берите дешево и не дорожитесь. Вы все там пятеро родные мне почему-то. Слышал я, собираетесь ехать по России. Припомните детство Ваше летом в ясный день... Вас, как больного, оставляют одного дома. Такое чувство испытываю я теперь.

Письмо В. Д. Поленову

С.-Петербург, 1 декабря.

Без обиняков прямо к делу. Слышал я, многоуважаемый Василий Дмитриевич, что Вы начинаете картину «Блудный сын с друзьями-объедалами»[4]. Сюжет выгодный, особенно для Вас, но не забудьте, что ныне XIX век, т. е. век, идущий после XVIII, XVI и пр. Следовательно, и искусство должно быть, может, и не лучше и не выше, но полнее, т. е. более почти со всех сторон удовлетворять потребностям изящного. Поэтому осмелюсь, может быть и во-время, обратить внимание Ваше на людей, которых Вы изобразите, т. е. дайте им роли по характеру их. На пиру такого пустяка-дутика, как блудный сын, были всякие объедалы: были прожоры-акулы; были гадины, шипящие змеи, сатиры. Был один душевно преданный друг-прихлебатель, робкий и любящий, и боготворил он блудного сына—Колосса. Были и велемудрые пузаны-объедалы, резонеры; вероятно, были и артисты-хлыщи и борзописцы, что ли там какие-то ученые. Попить-поесть все любят. Не забудьте, что были и такие, которые презирали блудного сына, смеялись и острили ему в глаза и жрали на славу...

...Только проведите все это тонко, осторожно. Если бы Веронез писал эту картину, то для него довольно и костюмов бы было... да и у него замечается намек на характеры. Все, что я пишу, может, и не к делу; может, Вы совсем не то и пишете... впрочем, то, о чем я говорю, есть неотъемлемая часть и главная часть всякой изящно исполненной работы. Не забудьте, по сюжету и живопись: сюжет певучий, роскошный, и живопись такая. Передайте многоуважаемому Илье Ефимовичу[5] и всему его семейству от меня и от наших низкий поклон и пожелание всего лучшего. Скажите ему, что в его картине[6] не цвет воды задает тон, а всякие впечатления от былины; вода тут не при чем. Цвет и густота воды бывает разные, а былина такая одна. Так музыка—не птичками поющими утро выводит, а впечатлением, навеянным свежестью и прелестью своею на душу артиста, себя выражает. От музыки Римского-Корсакова «Садко» душе делается гадко; уши трещат и слушать нет сил, вот что. Не пишу Вам много, а так только что необходимо. У нас допотопные болваны... провалили самого лучшего ученика во всей Академии—Сурикова. За то, что мозоли не успел написать в картине. Не могу говорить, дорогой мой, об этих людях; голова сейчас заболит, и чувствуется запах падали кругом. Как тяжело быть между ними. Ученики меня, кажется, любят и понимают на деле даже некоторые. Держусь всеми силами в стороне, избегаю даже встречи с мудрецами.

Я член Общества выставок[7], странного общества, но хорошего... в будущем... конечно, если умеючи вести дела. Всякий, имеющий какое-либо звание от Академии, может быть действительным членом этого Общества с тех пор, как поставит свою работу на выставку. Выставки Акад(емии) переданы этому Обществу, а цель этого Общества—капитал в будущем, обеспечивающий ход русского искусства. О подробностях не пишу. Скажу только, что Общество это свободное, широкое, не связывающее искусства ничем. Дай бог успеха ему. Если бы Вы вздумали порадеть этой цели, то поставьте с Ильей Ефимовичем вместе что-либо на выставку... впрочем, Ваша воля; во всяком случае от комитета Вы получите бумажку. Айвазовский, приглашенный в это Общество, с великой благодарностью вступил и уже открывает выставку в пользу Общества. Еще у него есть идея выстроить в Крыму павильон для художников также от имени Общества. Вот видите, какой славный юноша появился...

Письмо В. В. Осипову

Дорогой Владимир Викторович! Благодарю за письмо и за телеграмму. В день моего Ангела я получил первое письмо из-за границы от Савинского. Пишет из Мюнхена. Письмо очень дельное. Совершенно неожиданно получил вечером в этот же день телеграмму и от И. Ф. Селезнева из России. Вот уж не ожидал и, признаюсь, приятно удивился. Собирался к Вам писать, именно предупредить то, о чем Вы пишете, да забыл дачу, на которой Вы живете. Теперь пишу. Во всяком деле, а тем более в искусстве живописи, не следует начинать с конца— с головы. Все начинается с начала, с основания и в порядке. Не нарисовав, писать не следует, не выделавши подробностей, лесировать нельзя. Я всегда и всех так учил и учу. Это—самый простой и самый натуральный прием. Разные манеры—это впереди. Точно так и в общем ходе изучения живописи закон тот же. Неумеющий рисовать—не будет уметь и писать, как следует... но если Вы поторапливались всегда несколько и все делали более то, что было по душе, т. е. краски, то из этого не следует заключать, что все погибло. Совсем нет. Нужно взять твердую волю и, отбросив краски, рисовать в два тона кистью, или карандашом, по крайней мере год времени. Если же Вы будете делать это красками, т. е. разными, то толку будет мало: выйдет ни то, ни се. Предметы следует изучать вблизи. Краски потом сами появятся...

Письма В. Е. Савинскому

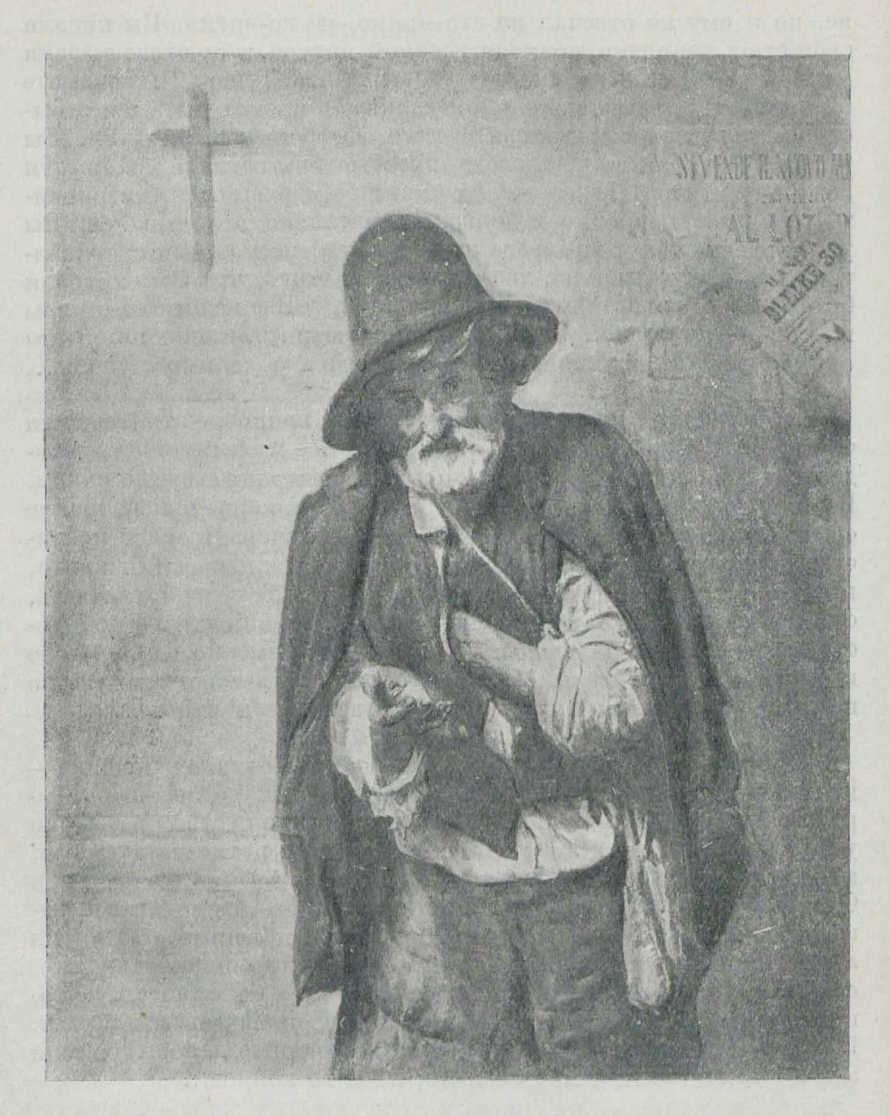
...На-днях приехал из города Парижа В. В. Осипов. Много привез своих этюдов. Из них видно, что в телах он подвинулся, т. е. стал практичнее. Особенными фокусами не заразился, а это главное. Теперь я ему посоветовал начать женскую фигуру, подобную Тициановой Венере с зеркалом и советую, во время производства оной, бегать иногда в Эрмитаж к этому маляру Тициану и смотреть, чего у нас нехватает... а между тем ведь рядом с натурой пишем и, кажется, пишем верно и похоже. Поди ты вот, и ладно, да неладно. И так, да не так. У нас натурально, а у него лучше. Остается один вывод. Тициан был старше нас, больше работал и, следовательно, умел лучше глядеть на натуру. И умел действительно. К. П. Степанов спрашивает меня о Тициа-

не, но я ему не отвечал на это—рано, не во-время. Вы писали свой этюд, вероятно, подходя к самой натуре, и от этого мазали много и густо. Ничего, нужно и это испытать. Теперь Вы возьмите и напишите волосы несколько кудрявее и посмотрите на них быстро и потом рассматривайте тихо. Особенно рыжеватые. Вы увидите, что блики, т. е. света, при быстром взгляде покажутся вам синеватыми. Положите их синими—мертвые. Рассматривайте свет этот подробно и долго, внимательно вглядываясь. Вы увидите, что полутоны света этого синеватые, а самый свет желтоватый, следовательно, два оттенка: от этого, что Вы смотрели быстро и не увидали этих подробностей, у Вас не вышло и игры цветов натуральной. Так и в теле, смотрите, какие полутоны окружают блик, и увидите кое-что новое и необходимое нужное...

...Рисунок, если можно так поставить вопрос,—это мужская часть—мужчина, живопись—женщина. Все мужественное, твердое, устойчивое, благородное в искусстве выражается рисунком. Все нежное, ласкающее глаз, нервы, все, на первое впечатление сильно нравящееся, выражает собою живопись. Падение искусства делает живопись, рисунок—подъем. Вся нынешняя эпоха, все Ваши и пр., несмотря на их кажущуюся высоту и даровитость, существуют и продолжают собой эпоху хотя и богатую, но с достоинствами отрицательными. Искусство высоко, правильно и благородно в идеале. Можно сказать, что высокое искусство принадлежит ученым художникам, а не талантливым...

...Гоняться за эффектом, за тем, что не есть суть, а наносное,—не высоко. Колорит не есть тот поверхностный блеск красок, неразлучный со светотенью. Сущность колорита состоит в умении угадать краски, из которых состоит данный цвет. Рафаэль, по-моему, колорист (если принять в соображение сюжет его). Следует долго искать краски, из которых состоит предмет; и, нашедши их, писать, не мазать, а рисовать и лепить. Во время лесировки нужно работать во всю мочь, но начинать тихо, осмотрительно. Ведь высокий сюжет эффекта не выносит, а то, пожалуй, по нынешнему Доменикино, и не артист будет. Бросьте хлопню и мазню нынешнюю и творите дело. Ну, если эффект задан—тогда другое дело; да и то вопрос...

...Поищите молодого худощавого итальянца, бледного и в позе композитора-музыканта или что-либо в этом роде, задумчивого;

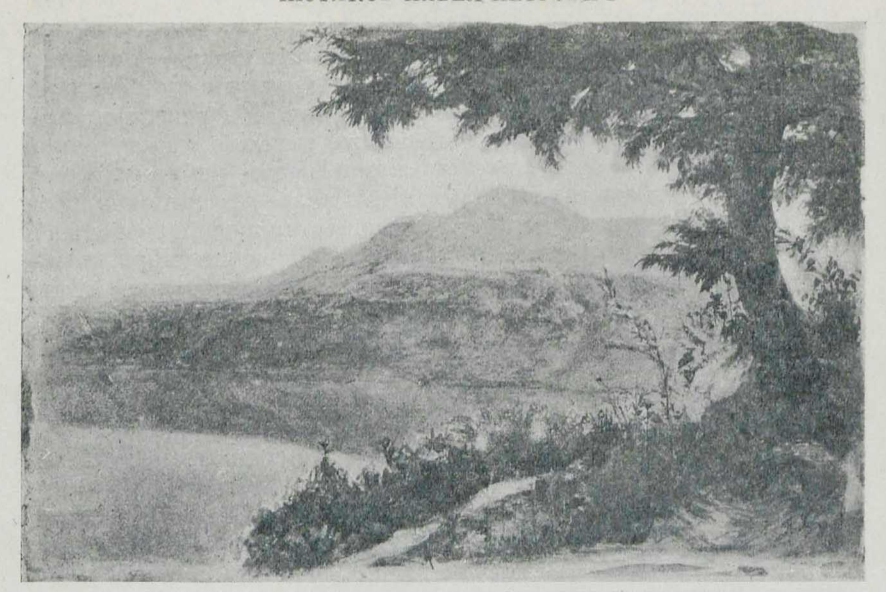


П. П. Чистяков. Римский нищий.

усадите его так, чтобы выгодно было показать уменье рисовать; глаза на нас пусть смотрят; возьмите светлую умбру и белила, нарисуйте по правилам в два тона, но порезче и даже оттушуйте кости и потом легко на масле пройдите, начиная с полутонов. Осветите голову простым светом, помогающим рисунку. Если резко будет, то несколько в полутоне... Глаза—зрачки напишите во всю мочь, чтобы были как живые, остальное посвободнее. Ноздри и губы тоже повнимательнее. Не нравится умбра, возьмите другую краску, только не черную, умбра средний цвет, неопределенный...

...Делая этюды с натуры, останавливайтесь и смотрите вдруг на всю натуру и на Вашу работу, разницу наблюдайте и доводите до полного сходства не одной силой, а гармонией. Непроверенная работа—всегда не вполне точна. Будете в Венеции, посмотрите вблизи, в Академии художеств, кажется, на стенные работы Веронеза. Посмотрите, как они рельефны издали, а тени бледные. Посмотрите на голову и руки (в картине Тициана взятие божьей матери на небо)[8], насколько манера, которой они писаны, выше манеры, которой написаны драпировки тут же. Этюд можно писать рядом с натурой, но картину—храни бог. Там подобный рельеф будет хорош для не совсем тонко понимающих высокое в искусстве. Высокое искусство, как неотъемлемое достояние духа человеческого, проявляет себя в сущности в черте. Эффект, колорит—это все вспомогательные средства, ими нужно уметь пользоваться в меру. Без идеи нет высокого, поэтому все—краски, свет и пр.—должно быть подчинено смыслу в серьезной картине. Конечно, есть картины, где бабья спина изображена на вкусном фоне. Ну, так эта картина и есть ни более, ни менее как букет для начинающего произвольничать развратом глаза. Эти картины эпохи не делают, а упадок создают...

...Ходите по галлереям, смотрите вблизи Тициана, Веронеза, особенно Веронеза Иоанна Предтечу в галлерее Боргезе[9]. Посмотрите, как он писал, смотрите на дальний план. Он приготовлял все в два тона; смотрите на головы и драпировки на правой стороне—он лепил смело, но не комками; смотрите ногу Иоанна от колена берцы—он лесировал жидко на масле, и выходило живое тело. Плюньте на картины нынешние, смотрите на натуру просто, и уж если присматриваться, то глядите старые авторитеты...



П. П. Чистяков. Пейзаж.

...Жаль бедного Осипова, совсем окривел, посмотревши на французскую живопись. Время и его выучит смотреть правильно и дельно как вообще на искусство, так и на работы мастеров. Искусство подразделяется на разные степени, таланты тоже. Как народ, так и каждая даровитая личность имеет свой гений и ясно его отпечатывает на делах своих; особенно на изящных искусствах заметно это. Французы всегда были, есть и будут французами. Картина, в которой краски бросаются прямо в глаза зрителю, приковывает его, ласкает своими сочетаниями, не есть серьезная картина. Нужно, чтобы краски помогали выразить идею. Картина, в которой зритель старается отыскать смысл—душу, понять содержание ее и краски коей не отвлекают его от вдумчивости и рассуждения,—высокая, серьезная картина. Французы о высоком-то и думать-то не хотят. Им нужно угодить моменту, нужно продать свою работу, чтобы жить в Париже по моде.

Собирайте справки и все прочее, но не забудьте оставить место для творчества, для фантазии; нужно и на себя надеяться немножко, особенно нам, русским.

Письмо неизвестному

Я вижу не полутоны, а тело, суть, не блеск, а чистоту, теплоту тонов. Притом идея моей картины требует спокойствия. В тонах у меня есть робость, но есть и чистота, думаю, что, когда окончу, будет ладно. Яркость красок современем тускнеет; посмотрите Тицианову Венеру—там не ярко, но чисто, просто и тельно. Я работал во сто раз менее Тициана. Дойти до этого идеально хорошо. Конечно, кроме таланта, нужно и работать сто лет и постоянно. Яркость красок от времени тускнеет; чистота вечно остается чистою. Содержание картины, величина и пр. обусловливают резкость тонов. Мадонна Рафаэля, тихо задумавшаяся над младенцем-сыном, с опущенными глазами, в серовато скромном освещении, написанная мазками Рембрандта, погибнет. Битва гуннов или роскошно одетых воинов на ярком солнце, написанная благородной и скромной кистью Рафаэля, проиграет перед Рубенсом. Я мало работал, но зато много учился, много беседовал с природой, пытал ее со всех сторон, вдумывался и разрешал многое и многое понял. Все мои работы почти что не похожи одна на другую. Писал я и очень ярко и очень быстро. Посмотрите этюд муратора с трубкой у П. М. Третьякова[10]. Там и движение кисти и цвет довольно сильны. А головка русской девочки у Мамонтова совсем другая и «Нищий римский»[11]— манера другая. Образец, что у меня, и Мессалина[12] не похожи по приему, а первая золотая[13] совсем на них не похожа, и два этюда мои в Академии никто не признает за работу одного художника.

След(овательно), я несколько разнообразю свою работу, и странно у меня это выходит, неумышленно. Очень просто, я все-таки русский, а мы всего более преследуем осмысленность; след(овательно), по сюжету и прием. Но для этого нужно прежде всего изучение—уменье. Эта Аннушка, девушка русская, старого терема, в едва заметном полутоне, задумалась и сладко мечтает о чем-то. Как ее написать машисто, ведь это выйдет Костюха Маковский, т. е. костюм, мишура и фарфоровая куколка. Я все подчиняю идее. Быть может, Вам, дорогой В. И., показалось, что она не блестит колерами, т. е. грязновато написана. Можно лучше написать, но она еще не окончена, и притом я уже перешел тот возраст, когда художник блестит и преследует на всех парах вид...

Аристократизм в искусстве

...Есть семьи из крестьян, купцов и пр., где царствует природная красота в манерах, в поведении, в отношениях к близким. Эти аристократы есть привилегированная аристократия, которая все эти свойства бережет в своем роду и доводит их до совершенства. Есть в искусстве художники-аристократы, которых каждый набросок, каждая черта так выразительно доказывают тонкое чутье и опытность в изучении. Работы, наброски таких художников опытными, чуткими мастерами в искусстве приобретаются за большие деньги. Люди, мало развитые в этом деле, не одаренные способностями, всякую олеографию предпочтут такому наброску перв(ого), т. е. художника-аристократа; вторые—плебеи, винить нельзя их, они не одарены вкусом, не понимают да и не занимаются этим делом. Князь Трубецкой—из числа сих последних, он плебей в искусстве и по-русски неуч. Например, разве правильно и красиво упереть на плоскости горизонталь перед ногами лошади, для него это тем более, что седок спокоен... обрез хвоста тоже отвратителен, выходит не лошадь, а коров(а). Где вкус? Где знание? Про анатомию молчу. Что означает относительно царя-миротворца это грубое удержание лошади? Разве с горы упасть седок боится? Выходит не лошадь, а грубая скамейка, сработанная топором. Ну, а фигура царя, на что похожа—ни анатомии, ни рисунка. Мешок, а длина ног сравнительно с торсом? Выходит Трубецкой—плебей в искусстве, а по-русски неуч. Вот почему он и не нравится. Не по плечу ему такая работа[14]...

Из материалов к проекту реформы Академии

...Подчиняясь в главных основаниях общим мировым законам, каждая народность в частностях кладет свой особый отпечаток на все свои деяния; особенно сильно выражается это в области духовного творчества. Это и есть гений народа, свобода его, на которую посягать не следует. В живописи русские, как замечено, более всего склоняются на сторону осмысленности выражения. Искусство ради техники их не особенно занимает. К сожалению, при хорошем замысле и выразительности часто приходится видеть грубовато-неумелое исполнение, а ведь это большой недостаток. В набросках, в иллюстрациях довольно одного таланта, практики, ну, а в картинах, особенно больших размеров, одним талантом не отделаешься... Там хорошую идею

следует заключить в правильные формы и умело. Для этого надо овладеть техникой искусства. Говоря о технике, я разумею не манерность, присущую каждому, не виртуозность или мастерство. Нет, техника это то, что называется простота, высота в искусстве, основанная на законном изучении всех сторон искусства и на уменьи применить на практике.

Предметы в природе существуют и кажутся глазу нашему. Талант и не учась напишет кисть руки или вид ее хорошо. Но разве это все? Нужно изобразить ее, как она существует и как кажется глазу художника. Кисть руки состоит из костей, сухожилий, мускулов, покрыта кожей и пр. Чтобы исполнить ее как следует, надо изучить кости, построить ее в соответствии в данный момент, написать вид и написать тельно. Одним словом, техника высокая, простая состоит в том, что каждая линия, обрисовывающая форму, сознательна для художника и выражает часть кости, мускула и пр. В красках каждый полутон подчиняется общему виду тела, т. е. суть предмета. Этого достигнуть можно в хорошей школе под руководством опытного и развитого учителя. Оставляя за выставками свободу расширять и развивать искусство в публике, поставим необходимой обязанностью для юношей в школе изучать и совершенствовать себя в технике искусства. Я считаю по объему, по средствам и по положению Академию нашу единственной и вижу возможность соединить в ней все роды занятий в совершенстве и удобно. Честно и усердно разрабатывая мелочи, мы упустили суть, главное. Устроить мастерские профессоров и при них мастерские для учеников их, куда эти профессоры снисходительно иногда заходят, и в то же время предоставить учеников их другим профессорам в натурных классах—не совсем правильно. Является вопрос, зачем профессоры при мастерских? Если для направления, то направление это они могут дать на выставках своими произведениями. Затем, сильный профессор в натурном классе, ставя учеников глаз на глаз с натурой, может неумышленно подорвать авторитет профессора мастерской. Ведь в картинах не все так высоко и совершенно исполняется, как в этюдном или рисовальном классе. Направления, стало быть, не удержать. Профессор, взявший на свою ответственность мастерскую, как хозяин, не сладит, ибо он гость в ней. Это выходит на манер Парижа, а ведь там теперь такие мастерские ломают. Не лучше ли так: в мастерской профессор, как ответственный хозяин, учит каждого ученика или каждую группу учеников

прилежно и чему следует. И так как ученики выбрали его в свои руководители свободно, согласуясь со своими наклонностями и характером, то ученье это и есть свободное ученье, в частностях и есть та свобода, о которой я упоминал в начале. Искусство в главных основаниях общеодинаково для всех. Посему ученики всех профессоров сходятся в общих рисовальных классах, античных или натурных, и уже не разучивают в частностях, а рисуют просто, свободно в общем. Для дежурства там назначить молодых профессоров из возвратившихся пенсионеров. Срок службы пятилетний. Конкурс на право поездки за границу необходим. Рубенс, Вандик, Рафаэль были за границей и учились, да и наша история искусств доказывает пользу просвещения за границей: Брюллов, Иванов, Бру́ни, Пименов. Так как суть дела, которое нам пришлось разрабатывать, состоит прежде всего не в устройстве Академии, а в общем подъеме искусства в России, то на основе этого осмелюсь предложить следующее: устраивая мастерские, куда будут поступать ученики из провинциальных школ и гимназий прямо в натурный класс, следовало бы оставить, по крайней мере, класс анатомных фигур и принимать туда на испытание по экзамену с гипсовой головы. При этом следовало бы принимать в школу при Академии и вольнослушающих с меньшим образованием, даже тринадцатилетних. Исходатайствовать для них звание свободного художника и требовать знания анатомии, перспективы и истории искусств. Талант, выходящий из ряду вон, идет на золотую, несмотря на то, что он вольнослушающий. Признаюсь, я на вольнослушающих большую имею надежду в деле подъема искусства живописи. Ученики 60-х годов все принадлежат к этой категории: И. И. Шишкин, Крамской, Гун и многие другие. Профессоры мастерских могут заметить и тринадцатилетнего мальчика, пригласить его в мастерскую и скорее и легче выработают из него опытного мастера. Также следует подумать и об архитекторах. Где им учиться рисовать с голов и фигур, а ведь это для них необходимость...

Из черновых набросков к проекту реформы преподавания в Академии

Все, существующее в природе и имеющее какую-либо форму, подлежит законам перспективы. Умея применять законы перспективы, можно нарисовать все неподвижное в натуре верно.

Следовательно, на законах этой науки, т. е. перспективы, и надо основать рисование с гипсовых голов и фигур. Теория естественной перспективы, имея в непременном условии изображать все на плоскости вертикальной к земной или горизонтальной плоскости, полагая точку зрения в средине картинной плоскости и угол зрения в 20, а много в 30 градусов, изображает все предметы так, как они существуют в данный момент в натуре и только отчасти, как кажется зрителю. Практическая перспектива, имея только картинную плоскость постоянно под прямым углом к оси зрения с точкой зрения посредине и с приличным углом расстояния глаза от картинной плоскости, передает предметы, как они существуют и как кажутся в настоящий момент рисующему. В первом случае плоскость картинная всегда остается в одном положении, т. е. в вертикальном к земной, во втором, направляясь во все стороны, смотря по надобности, плоскость картинная сохраняет только неизменное положение относительно глаза рисующего. Предмет, например, фигура Германика, стоящая вертикально к земной плоскости, бывает срисовываема иногда с самого низа и на близком расстоянии. Теория естественной перспективы, т. е. перспективы, изображаемой на плоскости вертикальной к земной, передает фигуру, как она существует в данный момент в натуре, а не передает так, как она кажется снизу, потому что линии в натуре, параллельные вертикальной картинной плоскости, сохраняют свое отношение без изменений и в изображенной перспективе, т. е. во всех положениях, и на картинной плоскости остаются параллельными. Следовательно, здесь дело касается практического применения перспективы, т. е. изображения на плоскости, точка зрения которой направлена прямо в средину срисовываемого предмета или фигуры. Но как совершенство техники требует, чтобы предмет был изображен, как он есть в натуре и как кажется в данный момент и с данной точки рисуется, то отвес и горизонт, как два срединные, неизменяющиеся нейтральные положения (изображающие собою как бы плоскость), должны быть применяемы всегда и везде и умеючи, т. е. параллельно плоскости при срисовывании с неподвижных фигур или предметов.

Всякое дело имеет начало, средину и конец. Рисование с неподвижных предметов подлежит этому же закону, который можно выразить так: постановка, пропорции и сходство. Итак, первое— постановка головы или фигуры в пространстве относительно вертикального и горизонтального положения; второе—места

или пропорции крупных частей и третье—самые малейшие изгибы, выступы и уклонения форм. При этом тушовка от рисунка не отделяется, потому что тени или полутоны не суть бессмысленные пятна, а формы, следовательно, имеют перспективу, рисунок. При этом, разумеется, двух дел сразу не делать, а все через две точки плоскостями и так до мелочей. Так рисовали Брюллов, Веласкез, Вандик и др. Тушовка, т. е. светотень, есть конец дела. Подобный прием в рисовании непременным следствием имеет такое заключение: всякое неподвижное тело, будучи срисовываемо относительно горизонтального и вертикального положения в пространстве и через две точки плоскостями, заставляет рисующего смотреть в оба глаза, как говорится, энергично и, рисуя, быстро, живо поверять все формами, а не смотреть в часть линии, которую в данный момент рисуют, т. е. не соединять глаза в одну точку. Линия и верная сама по себе, но проведенная не в соответствии с другими, служит только ошибкою.

Предлагаемый прием, как имеющий в основании науку и лежащий в самой сущности предметов, тем выгоден, что, научая рисовать самым тончайшим образом, не притупляет в учениках способности и к колориту, потому что соединяет оба взгляда—и рисовальщика и колориста. Тогда как рисование линиями заставляет обоими глазами смотреть в одну точку и тем, уничтожая совокупное действие цветов в момент на оба глаза, притупляет способность видеть колера и заставляет писать мутно и серо. Это исстари замечено во всех школах и у всех рисующих силуэтно. Известно, что способный к колориту смотрит на предметы иначе, чем любящий рисование и особенно рисование линий, а не форм.

Переходя от подобного приема в рисовании к живописи, можно поставить вопрос (так): не рисовавши, не писать ни одного мазка, не составивши колорита, не класть, каждым мазком рисовать мускул или форму, что должно быть тончайше и подробно изучаемо в натурном рисовании, и не мазать пластами или кругами, ничего не выражающими. Манерность, постоянно заставляя ученика двоиться, смотреть на натуру, притупляет его способности. Манерность всякому своя присуща по природе, следовательно, учить тут нечему, учить нужно законности, правильности и только, а оттенок природный у каждого остается навсегда свой.

ПРИМЕЧАНИЯ

Павел Петрович Чистяков—художник, мало известный широкой публике и в своем личном творчестве неудачник. Однако причина этого лежит не в малой его одаренности, а в двойственном характере тех позиций, которые он занимал в искусстве. Воспитанный в традициях Академии начала XIX века, Чистяков выступает в искусстве в момент их крушения, в момент, когда на смену им все решительнее и победоноснее выступает демократический реализм. Ясно ощущая противоречия между старыми и новыми взглядами на искусство и его задачи, Чистяков старается их примирить. Результатом этого является эклектический характер его творчества, отсутствие в нем яркости выражения стиля, несмотря на высокое живописное мастерство.

Гораздо более широкой популярностью пользуется имя Чистякова-преподавателя. Поленов, Репин, Суриков, Васнецов, Серов, Врубель и многие другие проходили у него свою академическую учебу. Профессор Академии, Павел Петрович Чистяков, горячо любимый своими учениками, однако, не пользовался симпатиями своих коллег и академического начальства. Он долгое время заведывал мозаичным отделением Академии, отстраняемый от преподавания в основных классах. Это происходило потому, что Чистяков был оппозиционно настроен к устарелой системе академического преподавания и неоднократно высказывался за его реформу.

Все же Чистяков был одним из самых искренних приверженцев Академии. Он был сторонником систематического и серьезного образования для художника и злейшим врагом поверхностного дилетантизма. Но не только это привязывало его к Академии. В какой-то мере он разделял и академические представления о необходимости изображения в искусстве «высоких» сюжетов и о той роли, которую играет в нем формальная сторона.

Важно отметить роль, какую отводил Чистяков композиции, хотя и традиционно-классически им понимаемой. Она должна была присутствовать в картине как результат сознательного и активного отношения художника к своей теме, как выражение его мысли. Под влиянием новых течений в искусстве Чистяков уже допускает элемент жанровости в трактовке исторических сюжетов (картина «Золотой пояс», 1861). Кроме того, он пытается разработать принципы новой реалистической пластики. Четкость рисунка, прослеживающего структуру предмета, свойственна почти всем работам Чистякова. Однако он вводит в пределы линейно выраженного объема элементы живописности при помощи нюансировки и разнообразия оттенков цвета («Итальянец-каменотес», 1870). Композицию он пытается подчинить психологическим задачам. Все это является уступ-

ками реалистическому искусству. Но Чистякову нехватало свободы и непосредственности восприятия. Остро ощущая его необходимость и бессильный побороть в себе окончательно академическую выучку, Чистяков именно поэтому не смог закончить картину «Смерть Мессалины, жены римского императора», которой посвятил почти всю свою жизнь.

***

1. Печатаемые письма и высказывания, за исключением отрывков из писем к В. Е. Савинскому, взяты из архива гос. Третьяковской галлереи и публикуются впервые. Отрывки из писем к Савинскому взяты из монографии О. Форш и С. П. Яремич «Павел Петрович Чистяков», Ленинград, 1928.

2. Картина В. Васнецова «После побоища Игоря Святославовича с половцами», 1880 (гос. Третьяковская галлерея).

3. Речь идет о ранней работе В. Васнецова «Преферанс», написанной в 1879 г. (гос. Третьяковская галлерея).

4. Картина «Блудный сын» не была написана художником. Один из эскизов к картине 1874 г. находится в гос. Третьяковской галлерее.

5. *Репин Илья Ефимович.*

6. Имеется в виду картина Репина «Садко», написанная им в Париже в 1876 г. (гос. Русский музей в Ленинграде).

7. «Общество выставок художественных произведений» было основано при Академии художеств в противовес «Товариществу передвижных художественных выставок». Первая выставка Общества относится к 1876 г.

8. Речь идет об известной картине Тициана, находящейся в венецианской Академии художеств.

9. Вилла Боргезе в Риме, построенная в XVII веке знатной итальянской фамилией Боргезе, знаменита своим собранием картин итальянской школы и произведений античной скульптуры.

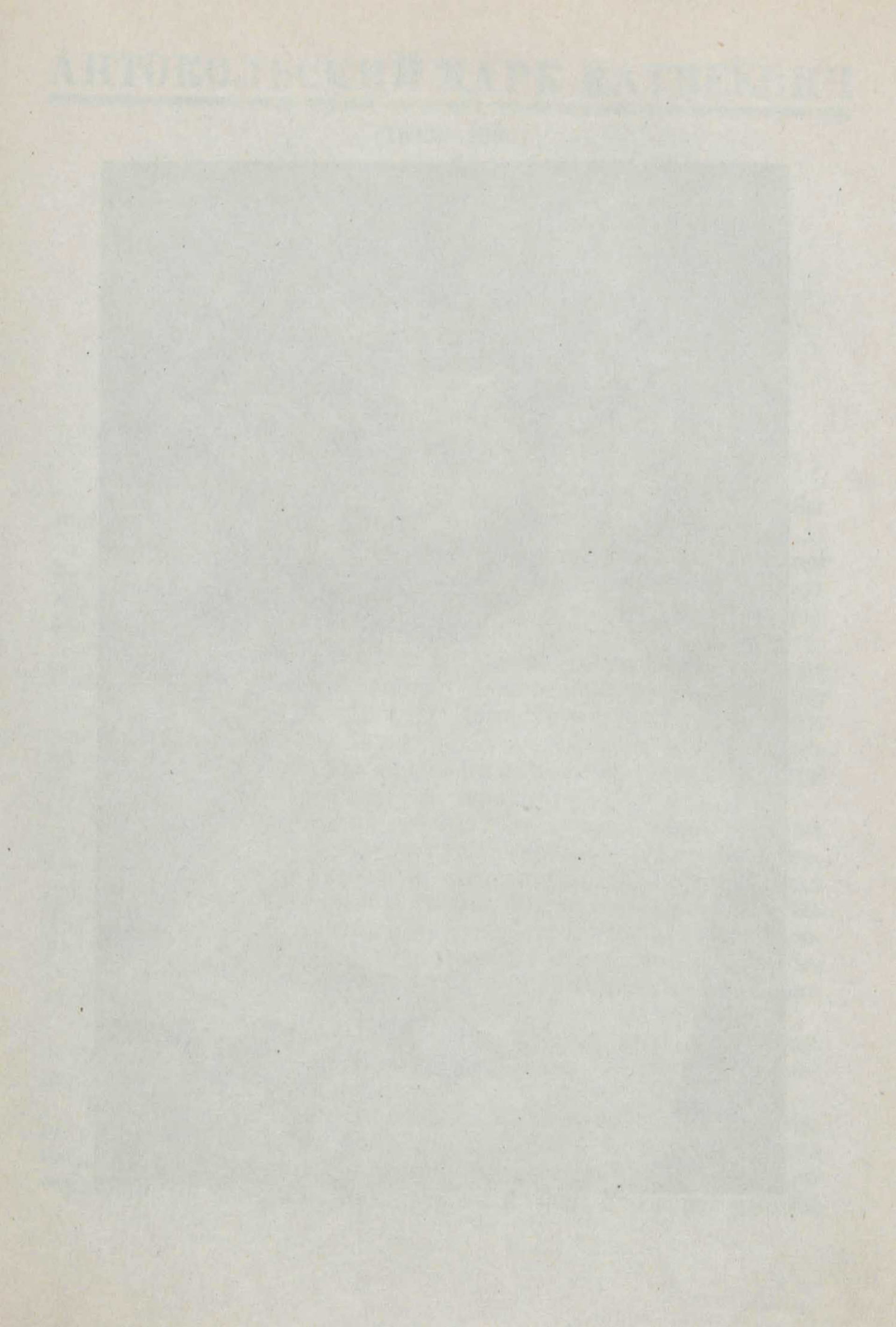
10. «Итальянец-каменотес», 1870, находится в гос. Третьяковской галлерее.

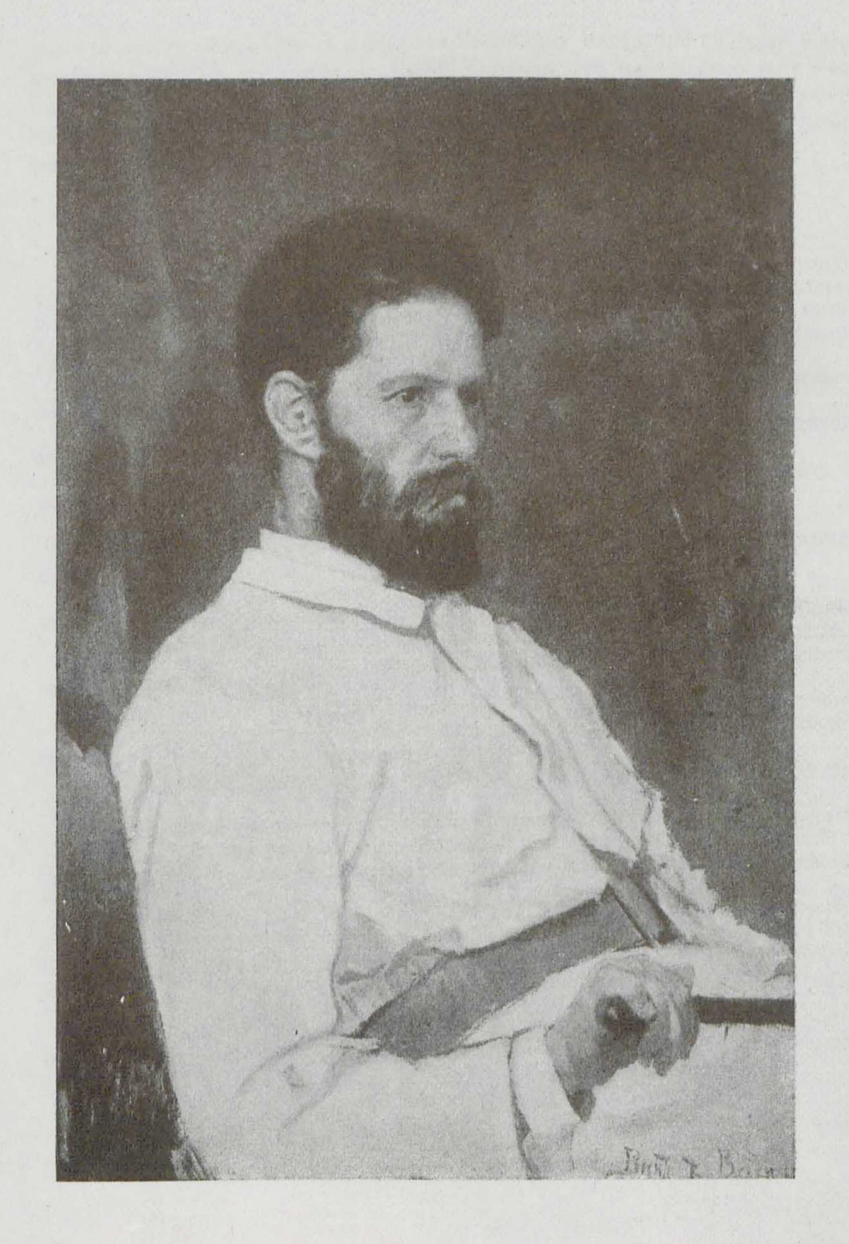
11. «Римский нищий», 1867, находится в гос. Третьяковской галлерее.

12. «Последние минуты Мессалины» (жена римского имп. Клавдия)— основная работа Чистякова, незаконченная им. Сюжет взят из римской истории.

13. Большую золотую медаль Чистяков получил за академическую программу «Великая княгиня Софья Витовтовна на свадьбе Василия II Темного в 1433 г. срывает с князя Василия Косого пояс, некогда принадлежавший Дмитрию Донскому» (иначе называется «Золотой пояс») (1861, гос. Русский музей в Ленинграде).

14. Речь идет о памятнике Александру III работы П. Трубецкого, находящемся в Ленинграде на Октябрьской площади.





АНТОКОЛЬСКИЙ МАРК МАТВЕЕВИЧ

(1843—1902)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письмо В. В. Стасову[1]

Рим, 11/23 июня 1873 г.

Ужасно я рад, что теперь есть свободное время, чтобы, наконец, побеседовать с Вами.

Не помню, писал ли я Вам, что мелкие хлопоты чуть с ног не сбили меня, но теперь все это прошло, и я вдоволь отдыхаю. Жаль только, что я должен оставаться в Риме в эти жары! Но всего разом достать нельзя.

Также не помню, писал ли я Вам, что работаю бюст доктора Боткина. Этот бюст я взял штурмом и в шесть дней кончил его. Говорят, что он удачен. Даже семейство его говорит, что удачнее и быть не может. Я же ничего не могу сказать об этом, разве только, что он далеко не окончен и это благодаря тому, что я торопился, да и он торопился.

У меня явилась мысль сделать бюсты всех замечательных людей, которые у нас есть на Руси. Первый у меня—Пирогов. Он замечателен как ученый и как человек. Он первый начал говорить о равенстве евреев в России. Потом я бы желал сделать Тургенева и т. д. А, право, я убежден, что подобные бюсты гораздо большее значение могут иметь для потомства, чем разные памятники, которые ставят у нас на площадях. Ведь все они ложны и вычурны!

«Христа»[2] я пока оставил. Хочу отдыхать, да притом же скоро, скоро я должен стать отцом семейства—вот это-то и задерживает меня в Риме.

Теперь начну с самого приятного, а именно с Репина. Ужасно он радует меня тем, что очень переменился к лучшему! Ясность взгляда на искусство и на жизнь крепко у него связана. Он не отклоняет ни одного из них двух ни на шаг. Его образ мыслей

М. М. Антокольский. Христос перед народом.

ясен, его творчество верно. Одно, в чем только я не могу согласиться с ним,—это то, что от «реального» он часто доходит до «натуралистического», т. е. «то только хорошо, что природа дает».

Это так, но художественное произведение (если оно действительно художественное) гораздо выше, чем самая природа. Природа для художника есть только средство для того, чтобы создавать свой образ посредством творчества. Природа для художника есть то же самое, что для живописца палитра, краски; он выбирает, подбирает краски, смешивает их и все для того, чтобы получить на картине желаемое им известное впечатление и гармонию. Без сомнения, художник должен стоять очень близко к природе, чтобы вернее получать от нее впечатление. Но когда впечатление получено, когда он хочет его передать, то он подчиняется природе только в техническом отношении, и тогда только творчество выходит осмысленным и грандиозным, выходит коротко, ясно и цельно, так цельно, что никакое этнографическое изображение не передаст того, что у художника может быть передано только в одной фигуре.

Потом мне кажется, что Репин отдает преимущество в картине содержанию. Я думаю немного иначе: в картине я желал бы видеть прежде всего органическую цельность как содержания, так и исполнения. Уже одно то, что искусство исходит из души и должно действовать на душу точно так же, как наука исходит из ума и действует на ум,—таким образом самое содержание, по-моему, должно быть художественным, да притом и художественно исполнено. Впрочем, все это только отрывки из тех разговоров, которые ведутся между Репиным и Праховым; последний—знаток искусства, но уж больно теоретик. Теперь они вместе едут в окрестности Неаполя, чтобы купаться в море. Боткин заверял меня, что здоровье Репина совершенно удовлетворительно и никаких опасностей нет у него, а было только простое расстройство нервов—он здравствует, и я радуюсь за него...

Письмо И. Н. Крамскому

Рим, 28 января (9 февраля) 1874 г.

...Что касается до моего «Христа», то верьте, что шапочка делает много шума из-за ничего. Об этой мелочи теперь и потом

много будет говорено, и если бы я знал, что эта или какая-нибудь другая мелочь может отвлекать внимание от общего, если бы я знал, что эта мелочь может нарушить гармонию цельности, тогда я бы не задумался и уничтожил бы ее. Но дело в том, что эта мелочь вовсе не настолько бросается в глаза, чтобы о ней столько говорить. Это войлочный колпачок, замаскированный волосами; потом, он сидит на затылке, а главное, фигура стоит довольно высоко, так что верхушки головы вовсе не видно. Что касается того, насколько подобная покрышка верна или нет, то я довольно долго искал сведений об этом, как и обо всем остальном. Но дело в том, что решительно никаких наглядных документов не дошло до нас из тогдашних времен. Есть некоторые довольно примитивные барельефы, но пока довольно подозрительные... Есть еще словесные документы, довольно отрывочные, из коих известно, что у евреев были троякого рода покрышки для головы, и по всем описаниям евреи больше всего были схожи с аравитянами. Впрочем, обо всем этом довольно подробно говорит книга Вейса «История костюма». Эта книга переводится и на русский язык[3].

Г. Зак говорит, что он бы не представил разбитого, измученного Христа таким, чтобы на нем могла уцелеть какая-то шапочка. В том-то и дело, что я совершенно иначе представляю себе Христа. Я вовсе не опираюсь на то, что могло быть или не быть: это для меня довольно шатко, да притом же и мелочь. Чтобы дать Вам понятие,—главная основа моей идеи в Христе очень немногосложна и проста, но тем труднее ее исполнить. Когда Вы будете иметь эти нити в руках, Вы сами увидите, чего следовало мне придерживаться и чем я должен был пренебрегать. Я просто хотел вызвать Христа, каким он представляется в XIX столетии. Я представил его перед судом народа, потому что он теперь нуждается в суждении более, чем когда бы то ни было. «Что вы со мной сделали?.. Но делайте, что хотите, все-таки я убежден, я верю в чистую веру, что истина, любовь восторжествует!» Вот что я хотел, чтобы моя статуя говорила всем, верующим и неверующим. Я не хочу вдаваться в подробности и рассуждать, что такое религия, что такое сознательное и несознательное добро, что Христос проповедывал и чего нынче придерживаются, я только хочу сказать, что он вовсе не такой. Вы хорошо знаете, что христианство проповедует и что из всего этого выходит. Все это остается только одними голыми словами, формой и не больше!

В статуе я хотел создать тишину и глубину, внешнюю простоту с внутренней глубиной, но надо признаться, что эта-то простота больно трудна.

Вот все, что я могу сказать Вам касательно идеи Христа. Впрочем, все это надо видеть, а не рассказывать. В заключение скажу, что я выбрал момент «пред судом народа» потому, что, по-моему, в этом моменте выступает все то, чем он был. Он стоит перед народом, перед теми, которых он столько любил и за которых он твердо решил умереть, а между тем они же кричат: «Повесь его, повесь его!»

Я надеюсь, что Вы не обидитесь на меня за то, что я столько распространился о Христе. Ведь это в своем роде эгоизм. Но повторяю, что надеюсь, потому что Вы хорошо знаете, как художник занят своими произведениями, когда он творит их.

Уж больно жаль мне Васильева. Я любил его как человека, а еще больше как художника, и могу положительно сказать, что вряд ли у кого осталось то, что было у Васильева, а именно поэзия, что и есть главное в искусстве, а в пейзаже в особенности. Вот Вам два таланта. Один за другим так торопились оставить жизнь с ее волнами: недавно умер Гартман, а затем и Васильев. Поневоле приходится повторять один и тот же вопрос: отчего у нас на Руси так скоро умирают люди, живущие чувством, как поэты и художники? До сих пор ответа нет. Не оттого ли, что только «пустое сердце бьется ровно?»

Письма В. В. Стасову

Париж. Получено 15 декабря 1878 г.

...**Вы** спрашиваете, неужели я навсегда перестал думать о деревянных работах? Да, должен я на это ответить, и желал бы, если браться, то браться за это, как можно позже в жизни, потому что подобную кропотливую работу, которая отнимает пропасть времени не на творчество, а просто на техническое исполнение, можно делать только два раза в жизни, а именно: или когда ты слишком молод или же когда ты слишком стар, а в возрасте посредине надо творить, пока творчество не устало. Я в свою очередь спрошу у Вас: неужели для Вас важнее материал или, говоря вернее, настолько важен материал, что для этого надо убить время, в течение которого можно творить?

Что касается до меня, то больше всего я полюбил бронзу, особенно флорентинскую: отливок очень тонкий, так что сохраняется все, что было в глине. При этом тон у бронзы прелестный. Вообще в бронзе я чувствую силу и прочность и вместе с тем серьезность...

Париж. Получено 10 ноября 1881 г.

...**П**о-моему, «Спиноза»[4] должен выражать Спинозу всего целиком, как «Иван Грозный»[5], «Христос» выражают свои особенные индивидуальности, как мы их изучали, знаем и представляем себе. Чтобы создать их, надо изучать, прочувствовать, охватить их со всех сторон и тогда сделать не так, как другие хотят, т. е. не рутинно и даже не так, как сам бы хотел, а так, как быть должно. Правда в искусстве выше всего, но чем больше правды, тем сильнее должны быть художественные формы, и тогда только создание может быть истинным творчеством.

Такой задачи теперешнего реального искусства и того принципа я держусь во всех моих работах, и в том числе и в «Спинозе».

Затем скажу, как я представляю себе «Спинозу»... А, впрочем, что я могу сказать на словах, когда мой резец недостаточно говорит Вам. Ясно, что мы разно представляем себе «Спинозу». Вы думаете, что я брал в «Спинозе» исключительно сторону человека? Вы ошибаетесь. Правда, и эту сторону я глубоко уважаю, в особенности, когда она соединена с гениальностью, да притом же я, скульптор, не могу создавать содержание без формы, а раз форма входит в мою задачу искусства, то я и тут стараюсь остаться верным самой правде.

Но Вы думаете, что именно формы мои не соответствуют его внутреннему содержанию. Вы хотите видеть его: «активным», «разрушительным», «сильным» и «могучим»—напрасно, потому что таким он никогда не был. Вы не хотите видеть его ни «слабым», ни «больным»; и опять напрасно, потому что именно таким-то он и был. Что касается до духа его, то именно тут-то и замечательно, что в таком слабом, хилом и болезненном теле сохранился такой глубокий, ясный и спокойный ум и при этом столь кроткая, добрая, чудная душа. Он не только понимал человека и природу, но и глубоко чувствовал и любил ее и, благодаря всему этому, он так высоко поднимается над

всеми. Его не трогают ни невежи, которые на него нападают и пересмеивают, его не смущает и бедная обстановка; он даже мало заботится о своем здоровье. Все это не занимало его, все это не могло сдвинуть его ни направо, ни налево. Тихим шагами, но без остановки, без усталости, шел он далеко в глубь человеческих и природных тайн, там он находил свой тайный мир, свой отдых и наслаждение. И он имел полное право сказать: «Я прохожу мимо зла человека, ибо оно мешает мне служить идее бога». Вот в этих-то словах выражается весь он, как великий человек и великий философ, и вместе с тем они ясно характеризуют то положение, в котором он жил и умер. Только он мог распознавать тайны природы, «служить идее бога», потому что он «шел мимо зла человека». Он был велик в своем спокойствии, ясности и глубине, в своем чистом понимании самых чистейших вещей. Вы находите его разрушителем, а я, напротив, созидателем. Я не знаю, сумел ли я высказать все то, что хотел. Мне кажется, что я о моих работах говорить не могу, потому что я их больше чувствую.

Но вот что мне хотелось сказать Вам. Если в Европе не понимают меня даже те, которые хвалят, то это неудивительно, потому что скульптура упала; она не в моде, ею не интересуются даже знатоки и любители, которые пишут целые томы о посредственных картинах; да притом в Европе я чужой, не свой. Что меня не понимают и даже отчасти не хотят понимать в России, это меня тоже не удивляет, и это ясно показала моя последняя выставка. Меня нисколько не удивит, если даже никто не поймет «Спинозы». Но что Вы не понимаете меня, это удивляет и печалит меня, а пора понимать меня! Просто руки опускаешь...

Париж. Получено 8 января 1883 г.

Относительно древнееврейских рисунков скажу, что, действительно, я пересматривал их второпях, да притом я и спорить не стану с Вами об этом, потому что Вы в сто раз больше знаете в этом, чем я. Обещаю, когда выйдет этот почтенный труд, буду рассматривать это внимательнее и сообщать Вам.

Но зато с большею настойчивостью буду защищать старое и новое искусство, о котором я писал Вам в позапрошлом письме. Мне кажется, Вы знаете мои поговорки: «Надо все изучать и ничему не подражать... Если невозможно сделать что-нибудь

М. М. Антокольский. Спиноза.

лучшее, то стараться делать равносильное, но нисколько не похожее».

Когда спорят: что лучше в искусстве—содержание или форма, для меня это все равно, как если бы спросили: «что лучше—левый глаз или же правая нога?» И то и другое нехорошо, когда недостает у иного организма.

Форма без содержания и содержание без формы одинаково не хороши; превосходно, когда оба они вместе. Точно так же я не понимаю спора о реализме, натурализме, идеализме, национализме и т. п. Главное для меня как в искусстве, так и в жизни, это—душа, искренность.

Художник только тот, кто столько же страстно любит человека, как и свое искусство; кто верит, глубоко убежден в правоте своего творчества; кто отдает всю свою жизнь искусству для человечества. Только у таких горит искра божия, горит ярко, непотушимо. Это и есть главное в искусстве. Там, где кончается душа—начинается смерть. Вот мое мерило в искусстве, все равно, к какому времени и народу оно бы ни принадлежало. В искусстве XIV и XV веков видна какая-то тишина, робость, точно художник до того был проникнут своим идеалом, до того любил и верил в свое создание, что он, благодаря этому, воспроизводил его с какою-то боязнью и благоговением.

К этому надо еще прибавить, что благодаря их содержательности, идее, душе те люди выражали эту идею даже тогда, когда воспроизводили просто портреты. И потому тогдашние работы носят отпечаток какой-то тишины, грусти, полны задушевности и искренности, до наивности. Зато техника их часто суха, несвободна, робка и мало виртуозна.

Не то мы видим в XVI и половине XVII века, в особенности у итальянцев. Форма, виртуозность в красках достигают небывалого совершенства. Роскошь, прелесть человеческого тела воспроизводится в совершенстве, везде дышит полная, свежая, здоровая жизнь, даже когда они воспроизводят аскетов, мучеников. Но зато нет тут той задушевной теплоты, той искренности в своем внутреннем идеале, какие видны у предыдущих художников.

Причины всему этому Вы, дорогой дядя, лучше меня знаете; и потому я не стану распространяться об этом. Точно так же не стану распространяться о дальнейшей судьбе искусства, а прямо сделаю переход к настоящему и, чтобы не вдаваться в детали, прямо приближусь к моей цели.

По моему глубокому убеждению, и насколько я старался познать, настоящий век не создал в искусстве ничего подобного тому, о чем я говорил выше. Да и вообще наш век — век анализа, пробуждения, век разума; одним словом, называйте, как хотите, но не век искусства. Живопись, архитектура и скульптура оказались несостоятельными во всех отношениях.

Начнем с архитектуры и спросим, что она создала самостоятельного в нашем веке? Ответ будет равняться нулю, ибо все, что она строит, все это в таком-то и таком-то стиле. Это все взято от того или другого и больше ничего, а о своем собственном стиле никто и не задумывается. До нашего века, в каждой стране, каждая эпоха приносила с собою свой особенный тип и характер, из чего и вырабатывался свой особенный стиль, а в последних эпохах стиль менялся четыре раза в одно столетие. У нас же нет даже и попытки сделать что-нибудь свое.

За архитектурой идет индустрия, которая до того сознает свое бессилие, что не только подражает старине, но просто развивает свой вкус на счет старинных изданий, до того он кажется превосходным в сравнении с настоящим, где проза покорила поэзию...

...Архитектор отличается от живописца тем, что у первого главное основание—математическая логика, ум, а у второго—чувство. Архитекторам нет ни малейшей надобности справляться с действительностью, наблюдать и изучать человека, между тем как живописцу это крайне необходимо. Но для обоих одинаково важно исполнение; для обоих важны художественная форма, вкус, которые должны быть доведены до совершенства и соответствовать содержанию.

Казалось бы, такие простые вещи каждому должны быть известны, в особенности художнику, но, к сожалению, теперь время такое, что никто и знать этого вовсе не хочет, и первый же сам художник. А потому теперешнее движение искусства не имеет под собою реальной почвы. Всякое новое явление—только перемена декораций, но суть остается все та же.

Псевдоклассики подражали греческим произведениям рабски, льстиво, и никому в голову не приходило, что если уж подражать, то самим грекам. Это научило бы их, по крайней мере, быть самостоятельными, потому что греки были таковы. Они никому не подражали, а главное, подражание грекам научило бы их относиться к жизни и к своим созданиям серьезно,

искренно и просто, но что еще важнее—псевдоклассики увидели бы тогда, что у греков никогда не было искусства для искусства, а всякое содержание вызывало свою форму. И, надо сказать правду, никто в мире не достигал этого так гениально, как греки.

Жестоко ошибаются те, которые думают, что греки были абсолютно идеалисты и создавали абсолютную красоту. Нет, раньше всего они подчинялись строго идее, содержанием которой задались. Когда грек работал Геркулеса, вся сила его творчества была сосредоточена на том, чтобы изобразить силу человека, и это достигалось им в совершенстве. Право, я не могу сказать, чтобы «Геркулес» был очень красив, но зато я должен сказать, что художник вполне достиг своего идеала.

То же самое можно сказать и про «Фавна», и про другие личности, и, наконец, про их портретные статуи, которые достигают в высшей степени реалистических совершенств и часто даже беспощадной правды со всеми особенностями, «неправильностями», по понятиям наших академиков (каковы—кривизна лица, жилистость и мозолистость ног, а главное—индивидуальность форм)—все это являлось у них потому, что они боготворили раньше всего идею.

Раз я делаю портрет, я должен показать человека таким, каков он есть, а не таким, каким я желал бы его смерить моим художественным, традиционным аршином.

Конечно, совершенно другое дело, когда речь шла о «Венере Милосской»[6]: она была благодатной идеей красоты, и красота выступала здесь в своем совершенстве.

Таковы были греки. Их не понимали, но зато ими восхищались и увлекались. Если же бы поняли их, то не стали бы тратить силы и время понапрасну, а старались бы создать свое, то, что нам дорого и что близко нашему сердцу; старались бы понять наш век, наш дух, и тогда форма сама собою явилась бы. К сожалению, искусство нашего времени не с того конца начало, а начало с формы, и потому в нем нет содержания, души. Но кто же не знает, что форма без душевного содержания то же самое, что тело без души.

Помню, что когда я приехал в Берлин, где мне хотелось познать тамошнюю премудрость, мне все сказали, что мне надо учиться у Бегаса, потому что он реалист. И я был крайне удивлен, что весь реализм состоял только в том, как Бегас трактует тело, а сюжеты оставались те же: фавны да нимфы. Но это было

лет шестнадцать назад*, а впрочем, и теперь есть реалисты, и их немало, такого же сорта. Но истинными реалистами мы называем тех, кто воспроизводит события из действительной жизни. И это совсем не новость, этим занимались не только голландцы и фламандцы в средних веках, но и все люди еще раньше средних веков. Стоит только взглянуть на миниатюры в манускриптах, где находится такая масса реальных изображений, целые сцены, прямо выхваченные из жизни. Во-вторых, надо обратить внимание на то, что теперешние реалисты, за очень немногими исключениями, смотрят на жизнь так, как псевдоклассики на греков, а именно—с внешней стороны.

Я забежал вперед. Останавливаюсь и спрашиваю: что именно создало искусство в наш век? Какие особенности у него есть? Мне скажут: реализм. Но ведь это не новость, притом же он до сих пор все только цепляется за ветви, а до корня наши художники все-таки не добрались! Всякая внешняя отличительность, всякий этнографический костюм принимаются за реализм!

Затем мне укажут на пейзаж.

На это надо ответить, что в пейзаже живопись действительно пошла вперед, но не создана им.

Наконец, скажут мне еще, что заслуга новой живописи в том, что теперь сделана попытка воссоздавать прошедшую историю. Но в последнее время этот род живописи мало-помалу оставляют, и притом же, надо сказать правду, что несмотря на то, что за исторические сюжеты брались лучшие таланты и на них были потрачены лучшие годы жизни, все-таки, несмотря на многие достоинства, не создан ни один тип, который народ в самом деле принял бы за того, кого знают по истории.

Итак, резюмируя, я говорю, что наш век хотел создавать, но пока еще не создал; ищет, но пока еще не нашел. Дай бог, чтобы в скором будущем он достиг своего совершенства. Он только тогда этого достигнет, когда художественная душа будет чувствовать не одну только гармонию красок, но и гармонию других чувств; когда художник будет прислушиваться к биению сердца не только у отдельных индивидуумов, но и у всего народа; когда художник сумеет подняться высоко над всем этим, и, наконец, когда у него самого будет биться сердце одинаково со всеми и за всех. Только тогда явится истинное

---

* В 1867 г.

художественное творчество, которым наш век будет гордиться, как своею особенностью...

Не говорил я о скульптуре, потому что говорить о ней не стоит. Скажу только то, что раз уже сказал, а именно, что она все еще находится точно в летаргическом сне: ходит, работает, лепит,—и даже хорошо, а все-таки продолжает спать крепким сном. Все, что делалось 50 лет тому назад, делается и теперь: те же гении, аллегории, столько же прекрасно, но лживо; те же юные Давиды и т. д. Правда, есть какие-то попытки, но, повторяю, все это выражается только во внешних приемах, в перемене костюма, а с этим далеко не уйдешь.

Велика моя надежда на нашу милую, но жестокую Россию. Хорошо она начала свое искусство, и я глубоко верю, что она скажет свое особенное, свежее слово среди международного искусства. Но я иду еще дальше: я верю, что она подействует освежающе на других. Дорога она мне не тем, что она реалистка, этнографистка, а тем, что она старается понять человеческую душу, дух народа, его радости и горе, его настроение и стремление, везде она ищет творчества души. А как это дорого и велико в искусстве! Но ко всему этому мы еще юноши и это далеко не беда, напротив. Хорошо, если бы только мы не стали вытягивать бороду и усы, чтобы поскорее они выросли и чтобы нам быть похожими на стариков.

В нашей русской жизни я замечаю какое-то нетерпение, торопливость; все быстро хватаются за все и столь же быстро охлаждаются: что нас интересовало вчера—сегодня уже забыто, и вместо этого является какой-нибудь новый и новый интерес. Поэтому мы много начинаем, но мало, почти ничего не кончаем. Как результат всего этого, чувствуются неудовольствие, нетерпение, раздражительность, доходящая до нетерпимости, а благодаря этому мы все больше и больше хмуримся, входим в себя, углубляемся во внутреннее свое «я», разбираем его беспощадно под анатомическим ножом и рассматриваем под микроскопом, односторонне, не так, как оно есть, а как мы хотим его видеть в данном случае. И потому вся наша литература, не исключая классической, наполнена исключительно отрицательными субъектами, и до сих пор нет нигде попытки на положительные типы. Да мы теперь и знать их не хотим! Мы мрачно настроены, мы слез жаждем, точно слезы утоляют жажду, и глотаем же мы свои собственные слезы!

Не думайте, что я, сидя здесь, не прислушиваюсь к биению сердца России. Нет, издали видишь ее еще лучше, понимаешь еще глубже, и становится она твоему сердцу еще ближе.

Насколько правильно мое суждение относительно России, пускай скажет ее литература, которая не создала ни одного положительного типа, просто потому, что такого нет в действительности.

За литературой идет живопись, только она еще не умеет всецело отдаваться житейским бурям, как литература. Пока живопись создает жизнь робко, как-то неумело, но все-таки часто с апломбом. Почти везде господствует роковой вопрос: «зачем», «что»? Точно и она подходит к своему холсту не душою, а умом, с предвзятою идеей. До сих пор живопись не создала ни одного русского исторического типа и ни дного крупного эпизода из нашей внутренней жизни. При этом в русской живописи замечаются только два течения: главное—это пейзаж, а затем народный жанр. У первого часто проявляются поэзия и задушевность, зато у второго, боже мой, что за проза! Все ноет, стонет, точно все превратились в «наемных плакальщиков».

Как Вы когда-то выразились: хотят расчувствовать публику к мужичку, а сами не понимают этого мужичка, или же, если и понимают, то узко, односторонне. И неужто нет у этих мужичков своей особенной стихийной силы, своей поэзии, своего могущества, ширины и глубины, как это понял Кольцов? И неужто, создавши все это, не полюбят этого мужичка еще больше и не пожелают ему лучшей участи? Помню, когда наши художники сладко дремали, и им снились финиковые деревья, Амур и Психея, летающие друг за другом, идеальные пастушки, итальянские танцоры, Вы тогда грозно и громко протестовали против такого прозябания. И Вы вправе гордиться, что разбудили наших художников: они стали оглядываться вокруг себя и присматриваться к жизни. Все это, конечно, Вам очень дорого и потому в Ваших последних двух статьях, которые действительно превосходны, где Вы сводите итоги за последние 25 лет[7], Вы допускаете некоторые погрешности, о которых умалчивать никак не следовало бы—как в слабости техники, рисунка и красок, даже у наших лучших художников. А ведь рисунок—это тот же язык, которым мы учимся ясно выражаться; а краски—это та же поэзия, музыка, которые так хорошо помогают народу вылить свою душу в народных песнях. При этом скажу Вам,

что из четырех русских богатырей русского искусства цельней всех Репин в «Бурлаках»[8], а самостоятельнее Шварц.

Конечно, все, что я говорю теперь Вам, я говорю точно про себя. Я не настаиваю, чтобы кто-нибудь согласился со мною: мне кажется, со мною никто не согласен. В искусстве правая сторона называет меня реалистом, левая—рутинером. Евреи думают, что я христианин, а христиане ругают меня, почему я еврей: евреи упрекают, зачем я сделал «Христа», а христиане упрекают, зачем сделал такого «Христа»? Все это пришлось мне выслушивать.

Наконец, здесь все убеждены, что я русский, а в России все убеждены, что я чужой; и часть их—потому только, что я хочу быть самостоятельным, итти впереди искусства, а не позади его; а другая часть—потому, что я не православного вероисповедания. Ах, Русь, неужели ты отталкиваешь того, кто верил в тебя, любил тебя и любил тебя по-своему? Но как жестоко ты наказала меня за мою привязанность к тебе, наказала и как еврея и как человека! Ах, Русь, жестока ты к чужим и жестока к самой себе!

Итак, стою я среди перекрестного огня. Трудно устоять, в особенности одному, но... «а все-таки земля вертится»...

Париж. Получено 11 мая 1886 г.

...Меня очень удивляет, что Репин такой противник раскрашенной скульптуры. Он, как колорист, больше чем кто-либо должен был бы знать, что в искусстве нет абсолютно ни белого, ни черного—это две крайности, которых всякий избегает. Да что тут говорить и доказывать на словах! Надо посмотреть, что делалось до XVI столетия и что теперь начинают делать, и тогда я убежден, всякий спор прекратился бы. Однако же надо прибавить, что не всякая раскраска безусловно хороша. Тут необходим долговременный опыт, навык, а главное—талант. Тут не может быть речи про ту раскраску, которая старается подражать натуре: скульптура в этом не столько нуждается, как живопись, потому что скульптура одной своей рельефностью уже достаточно приближается к действительности. Затем раскраска должна отнять монотонность, в особенности белизну, как это делалось в Греции, а в средние века в Европе, и вообще когда в искусстве, при высоком процветании, стремились не к краскам, или к тому, что мы называем красочным, а к тону.

Палитра Тициана состоит всего из 7—8 красок, а посмотрите, каких чудес он достиг этой скудной палитрой! Не видать той живописи, какую мы теперь привыкли видеть, а видна натура; он не раскрашивал натуру, а передавал ее в скромных красках полной гармониею. Возьмите хоть любой старинный портрет или картину великих мастеров, в том числе и Веласкеза, и Вы убедитесь, во-первых, в точности передачи действительности, и, во-вторых, что в действительности вовсе нет того множества красок, какое составляет богатство теперешней палитры. С другой стороны, возьмите теперешний портрет или картину, в особенности портрет. Чего-чего тут нет! Но меньше всего самой жизни. Вот той же гармонии, той же грации в красках необходимо придерживаться и в скульптуре, и только при таких условиях она достигнет своего процветания. Но не следует ограничиваться одним раскрашиванием. Металлические предметы составляют другое богатство, уже не говоря про свойства разнообразности цветов самого металла. Но тут является на помощь и инкрустация эмали и тому подобное.

Помню, когда я был в Академии, существовало убеждение, что раскрашивание есть упадок искусства; приводили в примеры римское античное искусство времен упадка, когда драпировка и другие части статуй вырабатывались из мрамора разных цветов. На это я могу теперь сказать, что во время упадка все одинаково скверно делается; не цвета виноваты в этом упадке, а отсутствие чувства гармонии, ибо в искусстве нет других законов гармонии, и затем все остальное зависит от степени таланта...

Париж, 17 декабря 1891 г.

...**Н**о что мне за дело до толпы, до тех людей, которых я не знаю! Вам известно, что я индивидуалист и страстный поклонник индивидуальных личностей, которые не идут по увлечению толпы, а идут самостоятельно туда, куда ясное сознание влечет их. Эти сильные люди знают, откуда, куда и зачем стремиться. Часто они становятся мучениками, жертвой безрассудной толпы, но, в конце-концов, их дух, идея восторжествуют. Их-то я почти всю свою жизнь и воспевал. Вот три мыслителя трех различных культов: «Сократ»[9], «Христос» и «Спиноза». Прибавлю к этому и тип первых христиан, а среди них вечно измученного от своей злобы «Мефистофеля»[10]... Наконец, вот страдание — и смерть успокаивает всех... Поймите меня, мой друг, им я отдал

мои лучшие годы, почти полжизни; я отказался от многого, многого; жил и живу здесь среди шумного водопада, который заглушает все, но я оберегал себя от этого шума, жил не много лучше, чем отшельник,—никуда не ходил, никого не видал и все, что вынес в душе, я вносил в мастерскую. Но поймут ли меня? Поймут ли, что рядом с моими идеалами—мучениками за идею, я воспевал будущность России в лице «Петра I», «Ярослава», «Ермака» и «Нестора»[11]? Поймут непременно; в этом вера моя крепка!..

Lausanne, 19 августа 1896 г.

...Более спорный пункт—это о русском стиле. Мое мнение о всех стилях Вы знаете: я их уважаю, боготворю, как прошлое народное творчество, но всегда посылаю их ко всем чертям, коль скоро им начинают подражать, а «всякое подражание—шаг назад», сказал, кажется, Прудон. Да, действительно, человек не рак, назад не лезет.

Я отзываюсь с иронией о петушках потому, что каждый материал непременно вызывает свои узоры: камни одно, дерево и нитки другое, а если кружево хотят воспроизвести в камне, а колонны в кружеве,—и то и другое одинаково не выдерживает критики. Таким образом, я вовсе не против орнаментов петушков, а против того, что они не на своем месте.

Я не люблю московский стиль не потому, что в нем такая смесь разных материалов, а потому, что смесь эта крайне неудачная, барочная, слишком ясная; видны обе половинки. Оно, пожалуй, характерно, но не цельно, и еще меньше изящно. Впрочем, мы доходим до вкуса, о котором и спорить трудно...

По поводу книги графа Л. Н. Толстого об искусстве[12]

Вы желаете знать мое мнение по поводу книги гр. Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» К сожалению, ответить Вам мне очень затруднительно—и вот почему. Нет сомнения, что как разбор, так и полемика—раз они искренние—имеют свой интерес и весьма важный, но только не в вопросе об искусстве, особенно теперь... В искусстве никогда не было для всех дважды-два—четыре, а теперь более, чем когда-либо. Теперь каждый видит в нем то, что хочет, понимает его так, как может, и, говоря о нем, имеет в виду прежде всего самого себя, т. е. свои личные ощу-

щения, симпатии и антипатии. Итак, вместо того, чтобы разбирать чужие взгляды, немножко бегло, немножко поверхностно—как это почти всегда делается в таких случаях,—не позволите ли Вы мне самому высказать свои взгляды на нынешнее положение искусства, а там уже само собою скажется и мое мнение о новой книге гр. Л. Н. Толстого.

Этот вопрос, вопрос об искусстве, в наше время крайне характерен, крайне неизбежен и настолько же печален. Если бы мы были одухотворены истинным искусством, если бы искусство было нашим культом, как это было в древности и в средние века,—самый вопрос об искусстве был бы лишним. Ведь молодость не спрашивает, что такое любовь, как не задумывается и о превратностях жизни. Спрашивают, что такое любовь, тогда уже, когда начинают сомневаться в ней, и говорят о превратностях жизни, когда жизнь уже подходит к концу. Отличительная же черта нашего времени заключается в том, что никогда еще не бывало столько художников, как теперь, никогда не говорили столько об искусстве, как теперь, и никогда не было так мало истинного творчества, как теперь. Во всяком случае количество заглушает качество, и это одно уже доказывает, насколько в сущности мало теперь ощущается потребности в истинном искусстве и насколько само искусство слабо, немощно, бессильно увлекать нас, заставить наше сердце биться сильнее, радоваться и волноваться не за себя одного...

Чего в сущности искусство достигло в наше время? В музыке—формы оперы, в живописи—новой ветви, пейзажа, далее—способа писать открытый воздух, plein-air... (заметьте: все это формы, способы!), в скульптуре—застой, а архитектура продолжает только подражать прошлому. Искусство в наш век сделало только своеобразную эволюцию: начало оно с псевдоклассицизма, скоро перешло затем к романтизму, потом к реализму, далее к натурализму, импрессионизму... и вдруг сделало крутой поворот к псевдомистицизму... и ко всевозможнейшим псевдо... Таким образом, оно с чего начало, тем и кончило: начало с псевдо и кончило им же. Правда, были прекрасные попытки проникнуть глубже в душу человека, но попытки остались попытками, начало осталось без конца, не успевши расцвесть—уже отцвело!..

Казалось бы, что в наше время искусство завладело широким поприщем. Оно проникло повсюду: нет дома, где бы не стоял рояль, нет хижины, где бы не висело эстампа или фотографии;

число художников и рисовальщиков удесятерилось, вместе с ними и число художественно-литературных произведений, выставок, критик и всевозможнейших художественно-литературных изданий. С такими колоссальными средствами, прибавлю — и с такими сильными, можно было бы облагораживать души людей, делать их лучшими, более восприимчивыми ко всему доброму, прекрасному... Но когда глубже присматриваешься к этим громадным рычагам, к этой необыкновенной деятельности, где сотни тысяч живописцев и скульпторов работают и сочиняют, и миллионы литографов и литейщиков печатают, льют или чеканят всевозможными способами и манерами; когда ходишь по выставкам среди нескольких тысяч картин, легиона статуй и т. п., то поневоле задаешь себе вопрос: каковы же нынешние идеалы в искусстве, чего мы требуем от него и что оно нам дает? Ответы, к сожалению, получаются весьма печальные. Идеала никакого или почти никакого... Требуют от искусства милого, игрового, красивого — всего того, что может веселить людей, но не печалить их, что ласкает глаз, но не трогает чувства. И требуют этого люди с утонченным вкусом, люди главным образом со средствами, — те, которые могли бы поддерживать искусство более серьезным образом. А искусство, волей-неволей, даст то, чего требуют, тем более, что большинству художников легче развивать свои руки и глаза, чем мысль и чувство. Да, легче им и работается... И если чувство у художника берет верх, если он изобразил то, чем он был поражен, что он полюбил, если он хоть на-волос поднимает голос во имя человечности, то будьте уверены, что его произведение останется непроданным. Такие произведения никому не нужны.

Есть в жизни не мало анахронизмов, которых мы не замечаем только потому, что мы привыкли к ним с детства. Казалось бы, что каждый народ стремится обогащать свой язык, развивать ловкость рук и тонкость зрения для того, чтобы яснее, гармоничнее и конкретнее высказывать свои мысли и чувства. А мы, обладая этими дивными инструментами, забавляем себя и других их причудливыми переливами, уверяя опять-таки себя и других, что это-то именно и есть настоящее искусство. Эта-то печальная черта и высказалась недавно ярче всего по поводу статуи Бальзака, работы Родена[13]. Тут речь не о самой статуе, не о том, что одни видят в ней величайшее творение нашего века, а другие просто бред больного воображения... Это показывает, что мы стоим уже не перед художественным созданием,

а перед вавилонской башней. Мы охотно допускаем, что могут быть два различных мнения об одном и том же предмете, допускаем, что защитники этих мнений могут увлекаться и утрировать их... Но в наше время это доходит до того, что с трудом приходится разбираться в самых простых, самых элементарных вещах, что музыку хотят видеть, живопись и скульптуру—слышать!

Теперь—точь-в-точь, как во время псевдоклассицизма—многие утверждают, что правда и красота—два главные стимула искусства. Другие идут еще дальше, уверяя, что искусство—только наслаждение, красота, солнце, жизнерадостность, ничего не имеющее общего с полезностью, потому что оно само по себе полезно... Так ли? Не будет ли это немного эгоистично, немного по-эпикурейски, так сказать, культ ожиревших, для которых красота в то же время—чувственное удовольствие. Если греки говорили, что в прекрасном теле прекрасная душа, то мы можем сказать: где душа, там и красота.

«Правда и красота—это два устоя, на которых зиждется искусство»... Какие это прекрасные слова, написанные на песке! Как они далеки от истины, как они одно другому противоречат в действительности нашей нынешней жизни! В детстве нас секут за то, что мы лжем, а взрослыми за то, что говорим правду; по крайней мере, за приятную правду обзовут лицемером, а за горькую—и того хуже. Пусть женщина позволит себе показать в обществе носок своего чулка—это назовут неприличным, но если она идет купаться, в присутствии того же общества, в декольте выше колен—это считается приличным; в искусстве же та же женщина, изображенная совсем нагой, оказывается солнцем, жизнерадостностью, т. е. красотой. И в качестве «красоты» она изображается во всех видах: то в виде мифологических богинь, то в виде аллегорий, а то просто в виде «купальщицы», «невольницы» и т. п., скучающих или валяющихся голыми на траве. Я спросил бы: разве мифологические богини—наши божества, разве аллегория—не фальшивый язык души? Когда мы не умеем говорить просто, прямо и искренно, когда мы не в состоянии назвать вещи их именем, когда мы не можем выразить ни величие событий, ни душу великих людей,—мы прибегаем к помощи аллегории. Наконец, спрашивается: не будут ли все эти прекрасные женщины только приличным предлогом для неприличных картин?!

Теперь нет почти ни одного монумента великого гражданина (а их теперь так много!), где бы не была изображена рядом

с ним голая женщина... Иногда их даже три или больше возле одного бюста!.. Бедная женщина—чего только из нее не делают?!.. И опять, какое и тут противоречие между жизнью и искусством. В политическом отношении женщина почти ничто, в экономическом—не больше, гражданских прав она не имеет, труд ее плохо оплачивается, большинство смотрит на нее как на самку; она должна только любить, рожать и кормить, зато она в почтении, перед нею встают, ей дают везде первое место, а в искусстве она служит предметом поклонения. Она—все или вся, как бог ее создал... Она изображает свет, правду, вакханку, гения, духа, вдохновительницу—и даже республику. И эти раздетые танцовщицы, которых все узнают, эти голые модели, с прекрасным телом и глупейшим выражением, ухаживают за великими гражданами; кто обнимает их, кто надевает на них венки, кто, как влюбленный, пишет на камне их имена, кто указывает им куда-то, а кто шепчет им на ухо что-то... И это—высшее искусство и красота, утонченнейший вкус, мысль и чувство, которые возвышают и облагораживают душу?!.. Да это скорее какой-то магометанский рай!..

Буду надеяться, что меня, как скульптора, не станут подозревать в том, что я отрицаю формы и красоту,—нет, сто раз нет. Я понимаю всю их прелесть, все их великое значение в искусстве. Но одни формы, одна красота без внутреннего содержания—для меня то же, что красивый фасад без дома. Я глубоко чту греческое искусство, любуюсь его величавостью, его совершенством... Но оно-то именно и учит нас понимать высокое значение искусства, не делать ничего для ничего. Каждая греческая статуя имела глубокий смысл и глубокое содержание—содержание бога, в которого верили и которого любили всей душой. Но это были греческие боги, греческие идеалы, а не наши. Мы же должны любить свои идеалы, как греки любили свои, быть совершенными, как были они, и делать так, как они делали, но не то, что они делали,—и если подражать, то не греческим произведениям, а греческим творцам, которые никому не подражали. В их архитектуре, мебели, костюмах—тот же смысл, та же гармония между формой и содержанием, то же стремление с наименьшими средствами достигнуть наивысших результатов, и в общем—то же совершенство. В их декоративном искусстве логика, красота и необходимость вытекают друг из друга и друг другу необходимы, как органическая цельность.

Но мне скажут, что ведь не все же могут быть совершенными... Да, отвечу я, и не все должны быть совершенными... Когда открылась выставка Сэр-Пеладана[14], наделавшая так много шума, я писал, что это дом сумасшедших... И странно—сумасшедшие тут были правы, потому что это был протест именно против всего пустого, ходульного и банального. К сожалению, это были фанатики без достаточного знания, они хотели раздуть потухший кратер, превратить старость в молодость, воротить прошлое... повторяю, хотели, но не сумели. В этом приняли участие не только художники, но и литераторы, музыканты—и все вместе напрягали свои нервы до изнеможения, до того, что дали концерт однажды в катакомбах, освещенных факелами... И вот, после усиленных попыток доставить людям душевный моцион, эти художники ослабели и утихли. Такова была последняя стадия в движении новейшего искусства. По крайней мере теперь на выставках их замечается все меньше и меньше, и все больше и больше они возвращаются к прежнему. Что будет дальше, какое направление примет искусство—мы не знаем, знаем только одно, что оставаться таким, как оно есть,—вещь немыслимая.

Заговорив о декадентах, не могу не отметить одного печального факта, касающегося в особенности нас, русских. Я говорю о том, что, как известно, и у нас многие молодые художники увлеклись этой новизной, но—надо сказать правду—увлеклись опять-таки не без причины. В последнее время я был в Петербурге на 4 русских выставках. Прежде всего меня поразило: отчего их столько? Отчего бы не соединить их все в одну—от этого выиграли бы искусство, публика и сами художники. Выставки эти ничем не отличались одна от другой—ни школой, ни направлением. Разница между ними была лишь та, что одна была лучше, другая—слабее, но все они страдали одним существенным недостатком: отсутствием творчества. Во всем чувствовалась какая-то немощь, вялость; нигде, за исключением картин Семирадского, не было ни одной исторической картины, ни одного серьезного факта, ни одного живого тона; не было ни высокого полета фантазии, ни глубокого чувства, ни мысли; наконец, не было даже и того «русского духа», по поводу которого в последнее время так много кричали и ломали копья. Зато на выставках все больше и больше преобладала пейзажная живопись, т. е. пассивное искусство, но не активное. Зато художники разделились на партии и стали враждовать между собою. Зато некоторые художники сделались политиканами, а политиканы—

художниками. Зато, прибавлю еще, иностранные купцы, фабриканты и пр. стали привозить к нам иностранные картины, устраивать у нас выставки. Правда, товар был немножко залежалый—остатки прежних выставок, но и за то им спасибо—ведь у нас так много охотников до разных заморских диковинок, не только до картин, но даже и до ученых свиней... Зато каждый находил на иностранных выставках то, чего искал, то, чего не находил среди родного искусства. После этого что же удивительного в том, что молодые художники с благородным негодованием и легкими ногами пустились догонять заграничные новости, чтобы с помощью финляндцев спасать отечественное искусство. От всей души желаю им успеха, только—сомневаюсь—не поздненько ли теперь увлекаться тем, на что мода за границей начинает уже проходить... Да и что будет нового, если мы будем делать уже сделанное?! Впрочем, надо сказать и то, что я однажды уже сказал, что я уже предвидел и что уже случилось, а именно, что новейшее искусство пускает свои корни не в идеальном направлении, а в индустриальном. В этом отношении искусство делает успехи с каждым годом все больше и больше. Вот куда бы я советовал нашим молодым художникам держать путь... Это во всяком случае без риска: достигнут чего-нибудь—хорошо, нет—будет по крайней мере свое. Чтобы показать, насколько наши художники, особенно молодые, слишком еще молоды, приведу один только факт. На последней их выставке—она же была и первой—было, разумеется точь-в-точь то же самое, что и на парижских выставках, т. е. смесь идеального искусства с декоративным. Художник Врубель выставил панно, за это-то панно и загорелся сыр-бор—в миниатюрном виде совершенно, как за статую Родена. Одни видели в нем бессмысленный бред, другие—что-то необыкновенное. В действительности это было не что иное, как подражание готическим tapisseries*, так называемым verdures, где звери, нимфы перемешиваются с лиственной зеленью. Это панно было заказано одним москвичом для его великолепного дома в готическом стиле. Как картина—это панно никуда не годится, а как декоративная вещь—весьма недурна. Но вся беда тут в том, что никто не мог решить, что это за звери были там нарисованы, к какой породе они принадлежат, и звери ли это или женщины? А поэтому каждый видел в них то, что хотел.

---

* Шпалерам.

Но возвратимся к нашему предмету. Недавно один оптимист—иностранец, конечно,—с увлечением начал доказывать мне, какие колоссальные успехи сделало современное искусство, насколько вкус сделался утонченным, какой громадный запрос теперь на изящные произведения, которыми каждый, кто маломальски может, стремится окружить себя, про богатых и говорить нечего; первоклассные картины нарасхват, на такие картины любители конкурируют между собою—кому достанется, а потому и платят неслыханные цены... И из этого он вдруг сделал неожиданный вывод (который я, впрочем, неоднократно уже слышал и от других), что нынешнее искусство напоминает времена древних эллинов, а следовательно, и мы тоже!

Что на это сказать? Блаженны верующие, счастливы сытые, и богаты те, кто умеет обманывать себя и других —ведь самообольщение то же, что самообман. Что касается меня, то я от души желал бы видеть в нынешних цилиндрах и фраках людей, напоминающих древних греков... Но, увы, мой взгляд на состояние нынешнего искусства есть результат не минутного ощущения, а долголетнего наблюдения и горького опыта. Когда-то и я глубоко веровал в высокую миссию искусства, веровал в необходимость каждому сообщаться с ним, веровал, что оно для души то же, что роса для полей, что оно облагораживает людей, смягчает нравы и будит лучшие чувства. Мне казалось, что это вечно будет так, ибо иначе быть не может. И вот, уже поседевши, я увидел, что искусство не облагораживает людей, не смягчает их нравы, не пробуждает у них лучших чувств и добра; я увидел, что жизнь с искусством разошлась, что люди полюбили только внешнюю оболочку искусства—тело, но не душу... Покупают картины, гравюры—для того только, чтобы завесить обои, а завешивают их оттого только, что так принято. Богатые платят шальные деньги за произведения первоклассных художников потому, что их хотят другие, а другие хотят потому,что хотят первые... Тут скорее страсть, чем любовь к искусству, страсть иметь, что есть у другого, иметь только для того, чтобы другой не имел. И этим заражены даже и самые порядочные люди, даже такие, как наш знаменитый коллекционер Третьяков, желающий иметь непременно уникум. Повторяю—я говорю это по горькому опыту. Не малую, а может быть и главную, роль играет тут мода—сегодня мода на акварели, завтра на пастели, послезавтра на старинные рисунки и т. д. Есть мода и на худож-

ников... Сколько из них пережили свою моду, сколько не дожили до нее, а сколько, сколько живут ею!..

Укажу еще на один странный факт. Новейшая живопись сильно поднялась в цене, становится наравне с произведениями старинной живописи. Новейшая же скульптура до невероятности плохо оплачивается. Плохо оплачивается не потому, что стоит ниже новейшей живописи,—нет, а просто потому, что так принято... Спрашивается—где тут логика? Нет, тут—все, что хотите, называйте это, как хотите, только не любовью к искусству.

Не стану распространяться о причинах всего этого. Их много, очень много. Отчасти я о них уже говорил, а когда-нибудь поговорю о них еще больше. Но на этот раз мне хотелось бы коснуться выставок. Впрочем, и о них я уже неоднократно писал, так что мне остается только прибавить несколько штрихов. Но прежде всего я должен сказать, что и у древних греков и в средние века не было выставок, не было выставочных конкурсов, не было всего хорошего и еще больше всего дурного, чем сопровождаются вообще выставки. В старинные времена лучшей выставкой для художественных произведений было их место назначения. Прибавим еще, что тогда не было рекламы, которая в наше время бьет в барабан, трубит в трубы, звонит в колокола, называет обыкновенные вещи необыкновенными и лужу превращает в море... Этим делом теперь занимается пресса, известная часть прессы—и, конечно, не из любви к искусству, чего, впрочем, никто и не скрывает и чему никто не удивляется. Положим, мы живем не во времена древних греков и не в средние века, а среди fin de siècle*—полного прогресса. Теперь мы глотаем дым каменного угля и всевозможнейшие съестные фальсификации, живем, как пауки, среди сетей из проволок, которые жужжат и звенят днем и ночью; наши нервы до крайности напряжены, ум озабочен, мы торопимся, нам все некогда... Ежедневные новости и всевозможные впечатления до того многочисленны, что, не успевши переварить одного, мы глотаем уже другое. При таком порядке вещей, если художники сами не позаботятся о себе, если не устроят выставки со всеми удобствами, если никто не станет об этом трубить в уши, не забьет тревогу, то, пожалуй, никто и не очнется от вседневной жизни и не пойдет смотреть на них. Итак, художники должны бить в барабан...

* Конца века.

Прошу еще заметить, что, благодаря массе впечатлений, народ теперь до того избалован новостями, что трехдневная новость кажется уже старою, а потому все стремятся быть первыми: репортер, например,—чтобы первому сказать новость, художник—чтобы первому показать новость, а человек из публики—чтобы первому увидеть... Но легко сказать—найти в искусстве что-нибудь новое, когда жизнь уже так стара, когда в больших городах все так условно, когда все пресыщены новостями и, наконец, когда сами художники задыхаются в этой житейской тьме и не в силах выбраться из нее прочь, на свободу, на чистый воздух...

Итак, еще раз—в наше время выставки необходимы, неизбежны; они в порядке вещей. Выставки бывают различны: есть выставки собак, цветов, лошадей—или concours hippiques* и т. п. Каждые выставки имеют свой сезон, и к весне очередь доходит и до художественных выставок. Надо сказать правду, что никакие другие выставки не пользуются таким успехом, как эти. Поспорить с ними могут разве только concours hippiques, куда собирается самая фешенебельная публика. Не буду говорить об устройстве самих выставок, со всеми их закулисными передрягами, о недовольных, претенциозных, об обвиняемых и обвинителях, скажу только, что везде одно и то же. Но вот двери выставки широко раскрыты, и публика неудержимо стремится туда. Олимпийский праздник начался.

Первая часть программы блистательно исполняется прессой. Еще накануне открытия выставки она оповещает всему миру о том, какие дивные, удивительные произведения публика увидит там,—одни других лучше... Такая-то картина—перл, такая-то—звезда выставки и т. д. Незнающая публика доверчиво спешит увидеть это диво, скептики же качают головой и тоже бегут проверить, так ли на самом деле? В общем бегут все, а это именно то, что и надо было.

Такие приемы, признаться, сперва сильно шокировали меня. Как, целая художественная корпорация, состоящая из нескольких сот, а иногда и из нескольких тысяч человек, с избранными во главе—эти жрецы искусства, носители нравственных принципов, эти обладатели душевных сокровищ—и они нуждаются в рекламе, и они не могут обходиться без нее?.. Какой стыд, какой срам! Но скоро я увидел, что и Armées du

* Скачки.

salut*—эти святые Магдалины с их кавалерами—и они тоже сзывают людей на молитву, на благое дело, уже подлинными трубами и барабанами... Значит, опять-таки,—иначе нельзя. Значит, надо бить в барабаны, трубить в трубы—на благо самого человека. Под звуки таких барабанов и флейт и я побежал нынче смотреть художественную выставку. И действительно, зрелище оказалось поразительным. Огромная площадь—глазом не окинуть,—покрытая стеклянной крышей, была превращена в оазис, в волшебный парк тропических растений. Тысячи статуй—мраморных, бронзовых—расставлены по аллеям, по тропинкам, на ярко зеленом фоне; солнце льет свои лучи, птички чирикают, музыка играет—вот где великий мир искусства, рай душевного блаженства. Но чем ближе присматривался я, тем больше и больше переходил от восторга в тупое недоумение, и не от того, что нехорошо или произведения слабы,—нет: тут что ни художник, то мастер своего дела,—а от ужасной расстановки этих произведений и от того, как они на вас действуют. Выставка сама по себе утомительна: легко сказать—пересмотреть внимательно несколько тысяч художественных произведений, среди которых многих сразу и не поймешь, приходится прочитывать тут же выставленные цитаты, и все-таки ничего не поймешь... Но представьте себе концерт, где в одно ухо трубят marche funèbre**, в другое—шансонетку Оффенбаха, польки, вальсы, от которых сам вихрем пойдешь... Судите сами: вот молящийся кардинал, рядом женщина, фавн с раковиной, а на раковине стоит Венера, далее борцы дерутся, бюсты, тигры, мужчины с женщинами—голыми, конечно, целуются, женщина, пляшущая с бубном, Аполлон на колеснице, запряженной четырьмя лошадьми, Амур, статуя какого-то священника, благословляющего всех мимо идущих, и т. д. и т. д.—до бесконечности. В отделении живописи—не лучше. Тут ходишь по анфиладам комнат, из одной в другую—все с верхним светом, так что глаз некуда девать, и они поневоле скользят с картины на картину. Большинство этих картин—незатейливые, все они более или менее удачные этюды лошадей, зверей, природы, одушевленной и неодушевленной... Есть картины с талантом, с настроением, с душой, но в общем—выходит какое-то смешение, хаос, и на непривычные нервы это действует, как лихорадка,

* Армии спасения.
** Траурный марш.

бросающая из холода в жар и из жара в холод. Что больше всего удивило меня—удивило и удивляет—это то, что это никого не поражает: большинство публики ходит на художественные выставки, как на выставки цветов, собак, переходит от одной картины к другой, как от цветов к цветам, любуется искусством, как какими-нибудь растениями—их пышным ростом, яркостью красок и редкостью породы.

Такое же безотрадное впечатление выносишь и изо всех музеев всего мира. Тут уже нельзя сказать, чтобы произведения были плохи, но тут та же бестолковая расстановка картин и статуй, действующих на вас различными образом, одна другую парализующих. Страшнее всего то, что в декоративном искусстве совсем другое. Пусть кто смешает в музее или на выставке стиль Людовика XIV с готическим—такого распорядителя все назовут варваром, невеждой. Стилей не смешают, их разделяют, и даже часто известные стили имеют свои отдельные музеи. Если так, если существует такое чутье в декоративном искусстве, отчего же нет того же самого и в идеальном? Недавно в Лувре открыли отдельную залу примитивного искусства (в добрый час!), и тут-то воочию еще более убеждаешься, насколько необходимо разделять известные роды художественных произведений. Убеждаешься в этом еще более, когда переходишь из этой залы в другую, где видишь, например, «Снятие со креста»—плач и горе, а над ним—изображение пышной женщины, купающейся в золотом дожде.

Из этого какой же вывод? Все один и тот же: что мы мало ощущаем в себе потребность истинного искусства—не только толпа, но и корифеи, знатоки, доки, которые по манере до тонкости определяют, какая картина какому мастеру принадлежит, каковы ее достоинства и недостатки. Эти люди такие же знатоки в искусстве, как ювелиры в бриллиантах, и любуются искусством, как ювелиры блеском своих камней... Все сводится к внешней стороне искусства—не больше.

«Ну, да,—скажут,—Антокольский пессимист, поэтому он и видит все в мрачном виде». Да что такое пессимизм? Кто хочет быть пессимистом? Кто не любит природы, солнца, детского смеха? Кто не хочет жить полною жизнью, быть счастливым и видеть счастливых вокруг себя? Кто хочет разочароваться в том, во что он верит и что любит? Пессимизм вытекает не из своего личного «я», а из окружающих обстоятельств, действующих на это «я». Рождаются умные и глупые, добрые и злые, но не рожда-

ются ни оптимисты, ни пессимисты. В детстве—все божии птички: не сеют, не жнут, чирикают, купаясь в солнечных лучах. Блаженны те, кто имеет возможность оставаться таким до старости, кто идет в жизни с попутным ветром, кто не встречает противного или, встречая, умеет побороть его. Не все рождаются под счастливой звездой, сильными, с наследством, связями и с другими удобствами жизни; но не все могут со спокойной совестью толкать других из-за себя.

И все-таки, каким бы я ни был пессимистом, как бы я ни был разочарован в современном искусстве и людях, к нему прикосновенных,—все-таки я верю и убежден, что искусство вечно: и было и будет; что оно—потребность, прирожденная каждому, каждому народу, даже каждому отдельному человеку. У одного только эта божия искра горит ярче, у другого—слабее, но она есть, она сопровождает людей от колыбели до гроба, на крестинах, на свадьбах и похоронах—везде она. Посредством искусства (пения и слов) мы выражем свои чувства любви, горести и радости, под звуки музыки мы смелее идем к победе, под те же звуки оплакиваем падших героев. Искусство украшает храмы, оно учит нас лучше молиться, сильнее любить бога и чувствовать чувства других. Искусство, как однажды я уже сказал, это—выразитель и толкователь человеческой души, посредник между богом и человеком. Искусство говорит яснее, конкретнее, красивее—то, что каждый хотел бы сказать, но не может. Искусство подобно путевой звезде, освещающей путь тем, кто стремится вперед, к свету, хочет быть лучше, совершеннее. Таков истинный смысл искусства, таков был он у древних греков и в средние века. Увы, не таким мы видим его теперь. Тогда искусство вытекало из внутренней потребности, а теперь из избытка.

Итак, если искусство сделалось односторонним для односторонних, если оно не для народа от народа, если красота потеряла свое истинное значение и сделалась предметом эпикуреизма, если она потеряла свое внутреннее содержание, наконец, если художники не понимают своего высокого призвания, а критики не умеют им растолковать его и толкуют совсем обратное, то после этого что же удивительного, что такой великий художник, с такой чуткостью нравственных принципов, как гр. Л. Н. Толстой, остановился на вопросе: «Что такое искусство?» Но после этого следовало бы поставить другой вопрос: какая же причина такого нынешнего положения искусства? Яблоко от яблони недалеко откатывается. Теперь и в жизни, как и в искус-

стве, то же декадентство, те же крайности, та же раздвоенность между умом и чувством — и та же путаница. А если нет идеала в жизни, то откуда же быть ему в искусстве? Искусство может дать только лучше того, что есть, но не может дать того, чего нет. Как бы то ни было, в книге гр. Толстого можно найти многое, с чем Вы, может быть, не согласитесь, многое, о чем можно спорить, но в общем—это книга удивительная уже по тому одному, что она заставляет многих оглянуться и задуматься. И тем, кто любит искусство, как человека, и обратно,—тем остается только сказать гр. Л. Н. Толстому большое спасибо!

Париж, 1898 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

Марк Матвеевич Антокольский был самым крупным из русских скульпторов второй половины XIX века. Передвижнический реализм, торжествовавший в других областях изобразительного искусства, в творчестве Антокольского завоевывает и скульптуру.

Антокольский учился в Академии художеств вместе с Репиным и другими художниками, будущими мастерами-реалистами, вошедшими впоследствии в «Товарищество передвижных художественных выставок». Антокольский в самом начале своей карьеры был поддержан В. В. Стасовым. Известность была завоевана Антокольским конкурсной работой на первую золотую медаль, исполненную на тему «Иван Грозный», 1871. Эта статуя, сделанная с большой энергией и серьезностью, давшая запоминающийся образ Грозного, была все же выполнена в пределах академического канона. Задуманная в бронзе, статуя впоследствии была повторена в мраморе (бронзовый экземпляр хранится в гос. Русском музее, мраморный—в Третьяковской галлерее).

Антокольский уезжает за границу, где поселяется на всю жизнь, лишь временами на краткие сроки наезжая в Россию. Первая половина его деятельности протекает в Риме, вторая—в Париже.

На фоне современной европейской скульптуры, ее значительного падения во второй половине XIX века, творчество Антокольского заняло почетное место, как одного из пионеров реализма в скульптуре. На всем протяжении его деятельности для него были характерны: идейная осмысленность его работы и тщательная серьезная техника, оставшаяся, однако, навсегда на перепутьи между академическими традициями и реалистической трактовкой образов. Первою крупною работою Антокольского по приезде в Рим была статуя «Христа» (1874, гос. Третьяковская галлерея), задуманная им в плане сурового реализма. За статуей «Христа»

последовала статуя «Умирающего Сократа» (1875, гос. Русский музей), в которой традиционные формы общей композиции одерживают верх над реалистической лепкой головы. Искание гармонии форм привело Антокольского к еще большей традиционности и абстрактности, однако с сохранением психологической выразительности в статуе «Спинозы» (1882, гос. Русский музей), исполненной уже в Париже. В обнаженной фигуре «Мефистофеля» (1885, гос. Русский музей), в статуе «Мученицы» (1888, гос. Третьяковская галлерея) много натуралистических черт при отвлеченности общей концепции.

На упреки друзей, в частности Стасова, в забвении новаторских настроений молодости в смысле решительного поворота скульптуры к реализму, Антокольский отвечал, что идет своей дорогой, ища наиболее полного выражения значительности внутреннего содержания человеческой личности. Основной тематикой Антокольского было воплощение отвлеченных героических образов как носителей этических и общекультурных идеалов. В этом плане им был выполнен и ряд изображений русских исторических деятелей: «Петра I» (тотчас после окончания Ивана Грозного 1872)*, «Ермака» (1891, гос. Русский музей), барельеф «Ярослав Мудрый» (1891, гос. Русский музей) и т. д. Однако появление работ Антокольского в России не встретило большого сочувствия. В частности его участие в конкурсе на памятник Пушкину закончилось для него неудачей.

Переписка Антокольского, изданная после смерти художника, дает богатейший материал для характеристики взглядов последнего. Этот материал и заимствуется нами для настоящей книги. Письма печатаются в редакции Стасова, так как точное воспроизведение языка Антокольского возможно лишь в строго научном издании. Наибольший интерес представляют общие суждения Антокольского о судьбах европейского искусства, в частности скульптуры; им и отведено наиболее значительное место. Кроме того, перепечатывается статья «По поводу книги графа Л. Н. Толстого об искусстве», особенно ценная тем, что показывает нам взгляды Антокольского уже на склоне его художественной деятельности; в ней он подводит итоги многолетним наблюдениям над художественною жизнью Европы.

* * *

1. Материал высказываний Антокольского взят из книги: «М. М. Антокольский, его жизнь, творения, письма и статьи под ред. В. В. Стасова». М.—П., 1905.

2. «Христос» Антокольского, 1876. Статуя находится в гос. Третьяковской галлерее.

---

* Первый бронзовый экземпляр был поставлен перед дворцом Монплезир в Петергофе.

3. «История одежды, вооружения, построек и утвари народов древнего мира». Соч. Германа Вейса, ч. 1—2-я, изд. Солдатенкова, М., 1873—1874.

4. «Спиноза»—статуя Антокольского, 1877. Находится в гос. Русском музее.

5. «Иван Грозный»—статуя Антокольского, 1871. Находится в гос. Русском музее.

6. Афродита (Венера) Милосская—произведение Александра, сына Менида из Антиохии на Меандре, I век до н. э. Найдена на о. Милосе в 1820 г. Находится в Лувре.

7. Статьи, напечатанные в «Вестнике Европы», 1882 г., ноябрь и декабрь; 1883 г., февраль, июль и октябрь. «25 лет русского искусства».

8. «Бурлаки на Волге»—картина Репина, 1873. Находится в гос. Русском музее.

9. «Умирающий Сократ»—статуя Антокольского, 1877. Находится в гос. Русском музее.

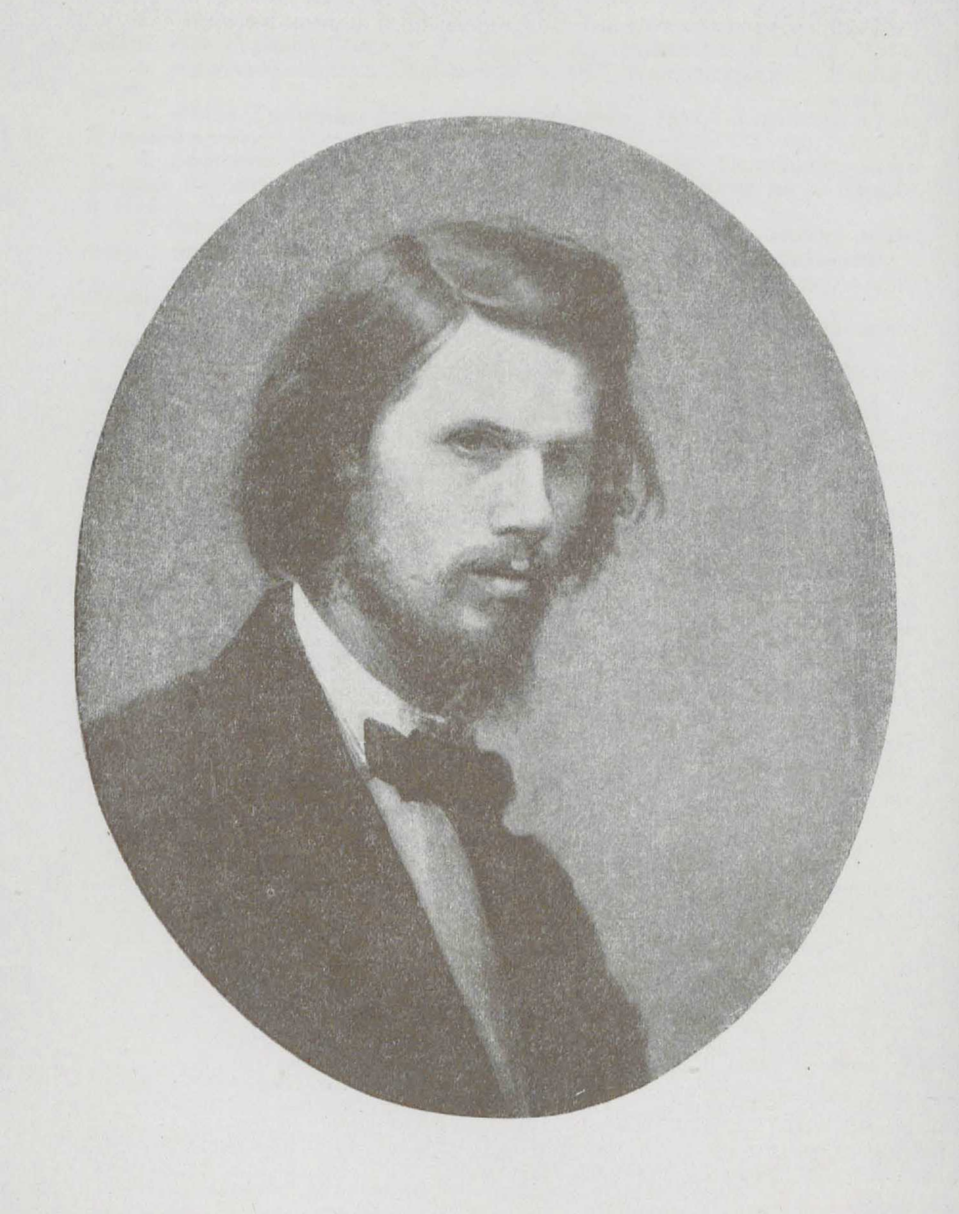
10. «Мефистофель»—статуя Антокольского, 1884. Находится в гос. Русском музее.

11. «Петр I» (1877), «Ермак» (1891), «Нестор» (1889), «Ярослав» (1891)—статуи и барельеф Антокольского. Первая бронзовая отливка со статуи «Петр I» находится в Петергофе, остальные, упомянутые здесь, произведения хранятся в гос. Русском музее.

12. «Что такое искусство?»—Л. Н. Толстого. Трактат по эстетике, изданный в 1897 г. Статья Антокольского была напечатана в журнале «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 1 и 2, октябрь и ноябрь.

13. В 1898 г. в Салоне появилась статуя Бальзака, сделанная Роденом для литературного общества и предназначенная к постановке на одной из парижских площадей. Ее появление вызвало такую ожесточенную полемику и такие нападки на художника, что он снял статую с выставки и отказывался продать ее кому бы то ни было. В 1900 г. на всемирной выставке произведения Родена имели уже шумный успех.

14. *Sar-Peladan*—глава художественной группировки «Rose-Croix», мистическое направление которой вызвало в свое время в обществе обостренный интерес.



КРАМСКОЙ ИВАН НИКОЛАЕВИЧ

(1837—1887)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письмо Ф. А. Васильеву [1]

С.-Петербург, 28 марта 1873 г.

Мой дорогой Федор Александрович! Пускай это письмо будет на бланке Товарищества: бумага такая тонкая, вложить в конверт удобно, купил бумаги, но лубок.

Наконец картина приехала, сегодня получил повестку и сегодня же успел сделать все, что нужно, а что сделал, увидите ниже. Но прежде всего надо поворчать: скажите, что у Вас за страсть так запаковывать картины, что пока откупоришь, то просто десять раз выругаешься! Этих гвоздиков столько, что теряешься, зачем они попадаются даже на такие места, где они никакой пользы не могут принести. Так и кажется, что Вы сидите и заколачиваете их с каким-то наслаждением сделать скромному человеку приятность ожидания не столь приятною, чтобы всякий помнил бы и не забывал, что во всяком хорошем чувстве есть доля яду. Вот Вам вместо вступления.

Прежде всего о картине[2]. Писать нужно много, долго, тронуть вопросы серьезные, быть может, более серьезные, чем картина, но об ней все-таки прежде всего. Вы уже знаете, как я ждал Вашу картину, знаете и почему—я писал об этом: что я встречу новое, как будто мне незнакомое, но что-то важное, что бы мне все объяснило. Я это предсказывал—и не ошибся. Я очень рад, что не ошибся, т. е. собственно за себя рад. Я, стало быть, как будто и в самом деле понимаю явления, угадываю их гораздо раньше, чем они обнаружатся. Я прав, и это наконец

сообщает моим предположениям силу положительного убеждения, которое в свою очередь дает основание для дела и поступков.

Картина Ваша теперешняя и картина «Оттепель»[3], написанная Вами здесь еще, разделены такой страшной пропастью одна от другой, что я изумляюсь их расстоянию. Как в той, так и в другой есть и достоинства и недостатки, но эти достоинства и эти недостатки так различны, что мне большого труда будет стоить рассказать их так, чтобы Вы ясно поняли все, что я хочу сказать. Однакож попытаюсь. От прежнего Васильева ничего не осталось, а между тем это все тот же. Я его узнаю, всматриваюсь и убеждаюсь, что передо мною все тот же человек, только до такой степени новый, изменившийся, что мне как будто страшно, что нужно вновь знакомиться, а знакомиться и сближаться в моем возрасте делается все труднее и труднее. Картина «Оттепель»—такая горячая, сильная, дерзкая, с большим поэтическим содержанием и в то же время юная (не в смысле детства) и молодая, пробудившаяся к жизни, требующая себе права гражданства между другими, и хотя решительно новая, но имеющая корни где-то далеко, на что-то похожая, и я готов был бы сказать—заимствованная, если бы это была правда, но все-таки картина, которая в русском искусстве имеет вид задатка. Настоящая картина—ни на что уже не похожа, никому не подражает, не имеет ни малейшего, даже отдаленного, сходства ни с одним художником, ни с какой школой. Это что-то до такой степени самобытное и изолированное от всяких влияний, стоящее вне всего теперешнего движения искусства, что я могу сказать только одно: это еще не хорошо, т. е. не вполне хорошо, даже местами плохо, но это—гениально. Постойте, дайте мне все сказать, выслушайте спокойно, не смейтесь над этим словом. Я знаю, что я говорю. Подумайте только, что я говорю под страшной ответственностью и своей и Вашей совести. Я могу увлекаться (мне скажут)? Нет, я уж вырос, я уж могу себе отдавать отчет во всем, что я говорю, и если я что-либо решаюсь говорить серьезно, то я имею причины к тому. Бог знает, кто из нас ошибается—это покажет время. Итак, продолжаю. Картина теперешняя есть дальнейшее развитие тех инстинктов, которые зашевелились в прошлом году в картине, тоже присланной на мое имя и тоже на конкурс, но и недостатки остались те же. Если Вы помните, что я Вам тогда писал, то, стало быть, мне об этих недостатках придется сказать не много, кроме того, что они немножко усилились. Теперь слушайте, что я скажу: я был

за границей, видел не много, правда, но все-таки кое-что видел, и могу судить. Потом. Я помню один разговор, не помню лиц, кто тут был, но Ваши слова мне памятны. Говорили, разбирали и спорили о пейзажистах. Вы, со свойственною Вам дерзостью, всех русских пейзажистов услали в каторгу, а об Ахенбахе сказали, что только он один еще как будто чего-то стоит, да и то, впрочем, ни он, ни кто другой из пейзажистов перед натурою ни к чорту не годятся. Умри Вы на другой же день после того, что Вы сказали, и никому бы не пришло в голову, что Вы правы. Сказали бы только: какой он был хвастун. О себе я не говорю, и вот почему: я слишком давно Вас наблюдаю. Когда-нибудь я расскажу, что я думал, когда с Вами познакомился и даже коекому ронял слова из своих мыслей, которые и были принимаемы с худо скрываемой иронией. Вы должны знать всю правду, чтобы отдать себе отчет, где Вы стоите, куда зашли и в силу этого что сделать обязаны. Картина Ваша производит первое впечатление неудовлетворительное на меня, да, вероятно, будет его производить и на других (почему—о том следует ниже), но чем дальше, тем больше и больше зритель невольно не знает, что ему с собой делать. Ему слишком непривычно то, что ему показывают, он не хочет итти за Вами, он упирается, но какая-то сила его тянет все дальше и дальше, и наконец он, точно очарованный, теряет волю сопротивляться и совершенно покорно стоит под соснами, слушает какой-то шум в вышине над головою, потом спускается, как лунатик, за пригорок, ему кажется недалеко уже лес, который вот-вот перед ним; приходит и туда, но как хорошо там, на этой горе, плоской, суровой, молчаливой, так просторно: эти тени, едва обозначенные солнцем сквозь облака, так мистически действуют на душу, уж он устал, ноги едва двигаются, а он все дальше и дальше уходит и наконец вступает в область облаков, сырых, может быть, холодных; тут он теряется, не видит дороги, и ему остается взбираться на небо, но это уж когданибудь после, и от всего верха картины ему остается только ахнуть. Вероятно, не я один это и сделаю. И все-таки картина не удовлетворяет, т. е. не то что не удовлетворяет, а... я не знаю, что. Видите, она точно чем-то завешена. Первый план, самый первый, ближе дороги, опять пожалуй хорош (нет, только недурен), но в нем немного требуется: больше грубости, силы и не так гладко. Дорога в свету не удалась, в тени она не кончена, а быки с телегой—зачем они? Право, их не нужно, эти быки меня преследуют. И зачем они светлые? Решительно необходимо,

чтобы тут были или рыжие быки или даже черные, или же выдвинуть их на свет вперед по дороге, чтобы от них были тени. Все же остальное, это я уже сказал. Я понимаю, что вся картина должна быть подернута чем-то, чрез что проходят еще неясные лучи солнца (задача, перед которой придет в трепет самый серьезный художник). Я понимаю, что расстояние от ближайшего придорожного обрыва до зрителя—огромное, и, стало быть, предметы не могут и не должны быть написаны ярко и сильно, и совсем грубо, но... все-таки немножко грубости необходимо. Весь первый пригорок, за дорогой налево, в картине опять хорош; немного неокончено кажется на нем кустарник налево к раме; но сосны и затем все остальное, это что-то из ряду вон. Проживите вы еще 100 лет, работайте неослабно, не падая, а все идя вперед, и тогда такое место в картине, как верхняя половина, будет достойна самого большого мастера. Внизу есть какая-то миниатюра, что-то опасное. Я указываю на это, подчеркивая, потому что тут скрывается Ваш новый враг. Старых врагов у Вас нет, помните наши беседы? Но новые—очень опасны. Мне очень не понравилось, когда Вам нужно было послать папье-пелэ. Я почему-то смолчал тогда, но теперь больше не могу. Я понимаю еще и то, что главная причина Ваших теперешних недостатков заключается в страшном для Вас одиночестве, но... кроме того, есть что-то, что связано органически с Вашим теперешним процессом работы. Я все сказал о картине, кажется, прибавлю только, что после Вашей картины, все картины—мазня и ничего больше. Вот Вы куда хватили! Понимаете ли Вы теперь, как важно для Вас самих, какая страшная ответственность Вам предстоит только от того, что Вы поднялись почти до невозможной, гадательной высоты? Кроме того, Ваша теперешняя картина меня лично раздавила окончательно. Я увидел, как надо писать. Как писать не надо—я давно знал, но еще собственно серьезно не работал до сих пор, но как писать надо—Вы мне открыли. Это такая страшная и изумительная техника на горах, в небе, на соснах и кое-где ближе, что я стыжусь того, что мне иногда нравилось. Да-с, я теперь иначе примусь. И полагаю, что я Вас понял. Замечаете ли Вы, что я ни слова не говорю о Ваших красках? Это потому, что их нет в картине совсем, понимаете ли, совсем. Передо мной величественный вид природы, я вижу леса, деревья, вижу облака, вижу камни, да еще не просто, а по ним ходит поэзия света, какая-то торжественная тишина, что-то глубоко задумчивое,

таинственное—ну, кто же из смертных может видеть какую-либо краску, какой-либо тон? При этих условиях?

Картину берет Третьяков. Он признает, что она лучше прошлогодней. Еще бы! Я должен сознаться, что это человек с каким-то, должно быть, дьявольским чутьем. Ваша картина будет для меня теперь меркой людей. Вы, разумеется, понимаете, что это не фраза. Есть вещи такого сорта, что если человек замечает их, значит имеет право на название человека, в противном случае—животное и ничего больше.

Письмо И. Е. Репину

С.-Петербург, 6 января, 1874 г.

С Новым годом, так с Новым годом! Что делать, эти новые года—старая песня, что же касается «нового счастья», то... где оно, новое счастье? И для кого оно наступит? Оно не для меня, вот что верно. Академия, эта гидра кандалов и ярма, как Вы резко и верно выражаетесь, еще очень крепкое здание. Кандалы слишком крепко закованы, я уже большую половину своей жизни ношу их, чтобы не понять всей их прелести. Ноги, руки, все изранено, главное же—это голова моя, моя бедная голова! Помню я мечты юности об Академии, о художниках, как все это было хорошо! Мальчишка и щенок, я инстинктом чувствовал, как бы следовало учиться и как следует учить... Но действительность, грубая, пошлая, форменная, не дала возможности развиваться правильно, и я, увядая, рос и учился. Чему? Вы знаете: делал что-то спросонья, ощупью. И вдруг—толчок... проснулся... 63-й год, 9 ноября, когда 14 человек отказались от программы. Единственный хороший день в моей жизни, честно и хорошо прожитый! Это единственный день, о котором я вспоминаю с чистою и искреннею радостью. Проснувшись, надо было взяться за искусство! Ведь и я люблю его, да как еще люблю, если бы Вы знали! Больше партий, больше своего прихода, больше братьев и сестер! Что делать—всякому свое. И вот, потянулись долгие годы, трудные, неурожайные. Все, что я ни сеял, ничего не уродилось. Я ничего не знал и ничего не знаю... Чему я учился? Едва уездное училище досталось на мою долю, а с этим далеко не уедешь... Всякий сюжет, всякая мысль, всякая картина разлагалась без остатка от беспощадного анализа. Как кислота, все растворяющая, так анализ проснувшегося ума все во мне растворял... и растворил, кажется, совсем... Больно трогать груду... год за годом, я все готовился, все изучал,

все что-то хотел начать, что-то жило во мне, к чему-то стремился. Я себя знаю—хорошо знаю. Вам видна одна внешняя сторона, и Вам кажется, что я не понимаю и не признаю трудностей искусства... Я не признаю?!! Да кто ж после этого признает? Вот где она сидит у меня, эта трудность искусства! Я не придаю значения... Вы очень метко определили мою деятельность, говоря, что она более политическая. Я никогда об этом не думал, т. е. в этой форме не думал, и когда Вы сказали, я просто удивился, до чего это в сущности верно. Ну, что ж, так, так так, это все равно, лишь бы что-нибудь да было. Я не вызывал Вас на то, чтобы Вы мне сказали какое-нибудь утешение лично; Ваше письмо о партиях так расшевелило меня, в нем мне послышался голос истории, и я невольно начал оправдываться и дошел до абсурда: «улучшать себя—значит вызывать борьбу партий...» Теперь мне удивительно, что оно так вышло... Я, собственно, что имел в виду? Я хотел сказать, например,—картина «Бурлаки»... (не пугайтесь, Вас я не трону, по крайней мере немного, к слову пришлось, да, «Бурлаки» тут только потому, что это единственный случай, я охотно бы взял что-нибудь другое, да нету). Ну, так «Бурлаки» картина недурная, только что же? Бруни говорит, что это есть величайшая профанация искусства. Да и Вы, как полагали? Вы небось думаете, что Бруни, это Федор Антоныч, старец? Как бы не так, он из всех щелей вылезает, он превращается в ребенка, в юношу, в Семирадского... ему имя легион. Что нужно делать? Его нужно молотом. Он опять за свое... Еще нужно картину, только еще более глубокой профанации... И так без конца, борьба! Как хотите, а это так. Вот что я думаю. Другой борьбы я не подозревал и не подозреваю. Что же касается какой-то моей деятельности, будто бы похожей на эту, то это мое личное несчастие, ничего этого нет, это все я сам с собой вожусь и в самом себе вижу противника. Оттого и кажется, что я вожусь с партиями. И я бы хотел мед ложкой черпать, я тоже вкус имею, да только не знаю, удастся ли? Вот почему я все кричу: вперед! Вы небось думаете, что я кого-то другого к этому приглашаю... Ошибка, добрый мой Илья Ефимович, и ошибка большая. Я сам себя ободряю криком, потому, если бы я не говорил этого себе, то другим у меня духу бы недостало. Я вижу, что другие и без моего приглашения идут, куда нужно. И зачем это Вы упоминаете о Тициане? Ведь то был человек свободный и здоровый, главное—здоровый. Разве они так учились? Вот когда люди доживут до той поры, когда, кроме скромных школ

рисования да мастерских художников, больше ничего не будет, тогда другое дело. Тогда и из таких, как я, будут люди и художники. А это долга песня! А все-таки не хочется складывать руки, все еще думается, что будет же когда-нибудь день, когда и я что-нибудь сделаю. По крайней мере, буду биться до последней капли крови. И потом Тициан, хорошо, что же он такое в сущности? Разве позволительно в наше время, разве возможно быть Тицианом? Я тоже смекаю, что он писал, как никто, да только теперь одного этого мало. Вот Деларош, ведь куда хуже живописец, а посмотрите, как они далеко друг от друга. Трудное время, нам неизмеримо труднее... Ведь, ей-богу же, эти итальянцы были пренаивный народ. Написал итальянского дипломата, тонкого, хитрого, проницательного и сухого эгоиста—таких много в натуре,—поставил возле него тип из простого народа, и тоже из продувных, дал ему в руки динарий, превосходно передал тело, необыкновенно тонко кончил и сказал: «Это Христос» (в Дрездене)[4]—все и поверили. Но это неудивительно, что поверили тогда—до сих пор верят! Вот что странно. До сих пор говорят: только так и надо делать! Не знаю, может быть и так, может я неправ. Я не признаю трудностей? Да ведь это последнее дело, это должно быть неизбежно. У кого есть талант, способность, тот и напишет, это так естественно, что и удивляться нечему. Но чему можно удивляться, так это мысли, концепции, страсти и пафосу, этой струне, звучащей ноту, за душу хватающую. Это—смеху и слезам, которые вырываются наружу. Нет этого у Тициана. Он спокоен, изящен, богат, но... король и бог. Простые смертные не так живут... Мой бог—Христос, который поместил бога в самый центр человеческого духа и идет умирать спокойно за это. Я много потратил времени на рисунок, я лишался аппетита, когда нос оказывался не на своем месте или глаз сидит недостаточно глубоко; это было сущее несчастие. Но, наконец, я овладел материалом, я достиг до известной степени согласия между внутренним огнем, который там клокочет, и рукою, хладнокровно и спокойно, как будто нет никакой лихорадки, работающею. Вот это состояние, это самообладание было и должно было быть у великих мастеров, как у Веласкеза, например, когда они работали—только там материал другой, и я вот только теперь догадываюсь, что когда я буду с красками хозяином, как с соусом*,

---

* «Соус»—техническое название состава, которым Крамской любил писать многие свои портреты.

когда мне удастся месить их, зачерпнувши во всю мочь, и, схвативши умом, чувством, глазами голову всю зараз, заставить руку ходить тихо, но решительно и как бы не думая, тогда... легко сказать! Хорошо рассуждать! Но ведь я не рассуждаю, это не логика, это что-то чрезвычайно упругое и натянутое внутри, в самом сердце... и все-таки это возможно и нисколько неудивительно; это природа, уж так богу угодно! Ведь прежние художники какую практику имели! Небось Вы не знаете? И Вы мне говорите, что я не ценю, не понимаю трудностей?! Бог Вам судья!

Странно, как иногда простынешь да посмотришь утром, что написал вечером, так совестно сделается, и потому я уже сегодня кончу и запечатаю. Мне случалось иногда читать свое письмо после, на другой день, так даже неприлично. Хотя собственно стыдиться нечему бы, кажется. Всякий человек и горд, и самолюбив, и много о себе думает. Стало быть и Вам тут достается; но ничего, будем писать друг другу, пока пишется.

Хочется мне поведать Вам о своих намерениях и планах, авось либо и Вы со своей стороны сообщите. Говорят: когда скажешь вперед—не сделаешь. Оно, пожалуй, и так, да все как-то хочется, чтобы укрепили в мыслях. Ведь я должен еще раз вернутся к Христу, прежде чем перейти к более близкому времени, а затем и к современности. Как видите, я разговариваю, точно у меня 50 лет впереди! Это всегда так, больные чахоткой полагают, что вот завтра они будут здоровы. Дело в том, что Антокольский взял почти то же, что и я, т. е. сходный сюжет[5], хотя, как Вы увидите, содержание другое, совсем другое. Когда я писал свою картину, на первом холсте, тогда же я имел в виду продолжение, и только теперь надо приниматься, а то не совсем будет понятно. Так оставить нельзя. Ночь, перед рассветом, двор, т. е. внутренность двора, потухающие костры. Римские солдаты, всячески надругавшись над Христом, думают, как бы еще убить время, судьи долго что-то совещаются. Как вдруг... гениальная мысль. Ведь он называл себя царем, так надо нарядить его шутом гороховым! Чудесно! сейчас все готово, и господам докладывают. И вот все высыпало на крыльцо, на двор, и все, что есть, покатывается со смеху. На важных лицах благосклонная улыбка, сдержанная, легкая; тихонько хлопают в ладоши; чем дальше от интеллигенции, тем шумнее веселость, и на низменных ступенях развития—гомерический хохот. Христос бледен, как полотно, прям и спокоен, только кровавая пятерня от пощечины горит на щеке. Не знаю, как Вы, а я вот

уже который год слышу всюду этот хохот. Куда ни пойду, непременно его услышу. Я должен это сделать, не могу перейти к тому, что стоит на очереди, не развязавшись с этим. А много, много, ох, как много дела! Если бы бог дал лет десяток еще, может, что-нибудь можно еще успеть. Сколько времени потрачено. Но, добрый мой Илья Ефимович, ведь не мог же я! Я уж очень трудно и медленно развиваюсь. Надо опять бы за границу ехать, да не знаю, удастся ли. Думаю на будущий год—посмотреть развалины Помпеи[6], проехать и на Восток. У меня есть к Вам просьба: не найдется ли в Париже фотографий, пока с древних римских построек? Ведь дело происходило у римского Игемона, так оно как раз кстати. Я кое-что читаю, да оно без языков приходится довольствоваться только русской грамотой.

Ворочусь, еще раз, к Васильеву: устроена его выставка, собрали все, что можно было собрать, и... это невероятно, что он успел сделать в 5—6 лет! Вчера был там, еще выставка не открыта для публики, а уже все продано, почти на 7 000 рублей. А еще говорят, русская публика равнодушна! Нет, пусть кто хочет это говорит, а я не могу. Вот доказательство, что у нее есть нюх. Когда появляется талант не фальшивый, когда художник отвечает тому, что уже готово в публике, тогда она безапелляционно произносит свой приговор. Казалось бы, все места заняты, каждая отрасль имеет своего представителя, да иногда и не одного; но искусство беспредельно, приходит новый незнакомец и спокойно занимает свое место, никого не тревожа, ни у кого не отнимая значения, и, если ему есть что сказать, он найдет слушателей.

Савицкий непременно едет, все еще работал свою картину. Передвижная выставка открывается около 20 января; я слышал, что Вы поручили Стасову поставить Ваши вещи к нам; очень рад, да и все будут рады, если, несмотря на то, что хотела сделать Академия, Вы все-таки решитесь[7].

Ваш И. Крамской.

Письмо К. А. Савицкому[8]

С.-Петербург, 25 сентября 1874 г.

Что Вы не прописываете адреса???

Вот мы и в городе, добрейший мой Константин Аполлонович, распрощались с дачей и вернулись и, как всегда бывает сначала, чувствуешь себя немножко смущенным и растерянным: не зна-

ешь, с чего начать—много дела, за что приняться? То нужно съездить куда-нибудь, то кто-нибудь пришел, то оказывается необходимо бросить, отложить все начатое и приняться за прежнее; чорт знает что такое! Но эта песня—старая да и скучная наконец. Вперед все знаешь, как и что будет.

Я очень рад, что выхожу прав перед Вами и собою, советуя Вам уезжать вон из России. Мои наблюдения, хотя сделанные давно, не обманули меня—я верно или почти верно определял условия заграничной жизни и не ошибся, советуя особенно настойчиво уезжать. Письмо Ваше произвело очень отрадное впечатление, и в то же время я Вам даже не завидую—обтерпелся я здесь, принюхался, научился изворачиваться, и, несмотря на неудобства, чувствую возможность работы, даром что можно попасть к исправнику, если залезешь в огород к мужику работать, вместо того чтобы встретить помощь и привет. Я знаю также, что человек за границей меняется, особенно наш брат-русский. Будучи в Париже, я у того же достопочтенного А. П. Боголюбова сделал одно наблюдение. У него был в то время русский, Татищев, и вели они разговор между собою о французских порядках. Боже, что это был за разговор! Я в ужасе озирался, не слушают ли нас ревностные слуги Наполеона III и не потащут ли нас всех, как заговорщиков против установленной власти, куда следует? Я трепетал, протирал глаза, уши, ощупывал себя—не во сне ли я? Это ли Алексей Петрович, это ли русский барин? Что они говорили и что они находили нужным сделать! Русский барин был особенно либерален—опасно либерален. Потом,—потом я видел этого барина здесь, ну, и должен сознаться, что, вероятно, почва, воздух и легкость жизни во Франции способны сделать невероятные превращения. Завел я эту речь к тому, что достоуважаемый А. П. не больше, ни меньше, как притворяется, впрочем, виноват, даже не притворяется, а просто обделывает дела. Ведь у него же, а не у другого, состоялась сделка с Исеевым—один не противодействовал приобретению 300 этюдов в Академии на 20 000 руб., другой за это обязался Передвижной выставке наложить всюду на дороге камней. Что ж? Это в порядке вещей. Да и как Вы хотите, чтобы было иначе? Что касается г. Добровольского и Бегрова, то я уверен, разумеется, что это все славные ребята!

Ваше прозрение относительно того обстоятельства, что у нас, благодаря боязни быть обруганным, пропадает масса вещей оригинальных и самобытных, совершенно основательно, только

есть маленькая разница между Францией и Россией в их потребностях, которые фатально и обусловливают иное течение развития искусства. Ведь что такое фельетонист у нас? И вообще пишущая братия? Разве они сами выдумали направление и навязывают его художникам? Нет, его поставила история. Что художнику у нас трудно? А скажите, кому не трудно? Только и есть, что железнодорожным деятелям, да и то—до поры до времени. Все, что Вы пишете, я понимаю давно, и отлично понимаю, потому-то Вы и должны были поехать за границу, вздохнуть полной грудью, пожить человеческой жизнью, и как проведете там годика два, три, да окрепнете во всех отношениях, тогда, быть может, и Вам будет не страшно вернуться, а до того времени живите себе с богом! Я буду радоваться и только. Что касается Верещагина (ташкентского), то ему в качестве незаурядного человека везде дорога. Эти люди самим господом богом помазаны; они имеют право и не такие выкрутасы выделывать, как отказ от профессорского звания! В обществе пошлом, находящемся в первичном периоде развития, в обществе, постоянно притворяющемся, достаточно человеку самые простые вещи назвать громко настоящим именем, чтобы произвести скандал неописанный. Вы спрашиваете, правда ли, что он отказался? Правда, да еще как отказался! Пропечатал в «Голосе»[9], что «так как я считаю звания и чины в р е д н ы м и для искусства и художников, то и отказываюсь начисто»—ни больше, ни меньше. Из этого поднялся такой гвалт, не только в муравейнике художников, но даже в публике, от самых верхних слоев до нижних, что я этому даже немного удивился: до сих пор я полагал, что наше общество не примет близко к сердцу, если бы уничтожились между художниками не только титулярные советники, но даже и сама Академия, но чистосердечно каюсь, ошибался и ошибался грубо. Что за границей хорошо—я знаю, что там работать можно, это я тоже знаю, но знаю также и то, что эта легкость, с которой там живется и работается, эта возможность все писать, что вздумается, и за это не обругают, а напротив, производит общий повсеместный средний тон (не говорю о технике), который, так сказать, освобождает художника от материй важных. Возьмите серьезных, глубоких критиков искусства у французов—что они в конце концов говорят? Какая нота звучит у них во всех их сочинениях? Вы небось думаете, что я скажу—у нас не так, мы сосуд избранный, у нас задатки, мы глубоко захватываем, а французы мелко плавают? Ошибаетесь, я этого не скажу—я знаю

наше место... но... но... Зачем же сидит в груди эта стальная пружина, зачем же такое страшное явление, как Верещагин? Откуда он? Полагаю, что не далек от истины, если скажу: не в одной России, а всюду настоящие люди томятся и ждут голоса искусства! Напрягают зрение и слух—не идет ли Мессия? Надо было быть здесь, чтобы понять, что такое искусство и что оно может сделать, когда стадо баранов, прости господи, стояло и на улице, и на подъезде, и по лестнице (широкой лестнице) Министерства внутренних дел и ждало по три часа очереди попасть на самую выставку, подымалось по 10 минут от одной ступеньки лестницы до другой и, как на светлый праздник в церкви, все в поту и истерзанные, теряя терпение, уходили назад, чтобы подвергнуться той же пытке завтра, послезавтра, на третий день, пока не удастся проникнуть—вот что случилось в Петербурге. Нужно было видеть и слышать и безграмотных людей и интеллигенцию, что с ними делалось после, какое впечатление они выносили, и нужно было слышать, например, от Пыпина такие наивные речи: «Отчего это выставка Верещагина так действует, что как будто в голове страшно много наложено, как будто во лбу тесно?» И потом вопрос еще наивнее: «Скажите, хорошо его картины написаны?» Что на это скажешь? Из прописей или азбуки ответ самый пригодный, и я должен был сказать, что это потому, что техника там лучше всего, выше всего, потому вы ее и не замечаете. Вот что делает идея. Я не могу достаточно ясно представить Вам, что это такое, но чувствую спокойствие за ту теорию, которую я исповедываю и которую признаю справедливою. А между тем Верещагин не художник драмы человеческого сердца, он, быть может, и не способен создать образы, близко затрагивающие душу человека XIX столетия; к нему в Галлерею надо пойти не за тем, чтобы Ваши сомнения, страдания, надежды нашли оправдание, а за тем, чтобы посмотреть иной народ, новые обычаи и нравы, и все-таки независимо от того вся эта новость не могла бы захватывать так Ваше внимание, если бы все это не было нанизано на один невидимый стержень—идею. Все—от начала до конца. Ну, и что же?—скажете Вы. Почему все это? Значит ли, что следует отложить в сторону то, что интересует и хочется делать? Нет, я хотел только немножко в Ваших глазах защитить то течение, ту брань и то искание содержания, которым мы тут в России одержимы. Только вперед, Константин Аполлонович, с богом, не робея и после Верещагина работайте себе «Путешественников»[10].

Мне это очень нравится; я скажу больше, я уверен и, зажмуря глаза, скажу вперед: у Вас это хорошо выйдет. Я уже теперь вижу Вашу композицию: по светлой горе, освещенной солнцем, взбираются неправильной линией темные и пестрые фигуры и дама в носилках, вероятно, позади, если не всех, от главной группы. Ведь я пророк вроде того, который говорит гадающему: ты прежде родился, потом уже вырос, затем ты, в пределе земном, совершишь все земное и умрешь. Это верно. И удивляется гадающий: какой проницательный человек! И так я знаю вперед?!

А ведь не далеко уже время открытия и 4-й передвижной выставки; надеюсь, что Вы на нее предстанете? Срок еще не определен, да пока и определить нельзя, так как ответа относительно соединения от великого князя еще нет, да едва ли и будет, т. е. едва ли будет благоприятный, потому что Ваш друг и приятель Исеев сказал: «В этом году выставки передвижной не будет, надеюсь». Вон оно куда пошло! Он надеется. Ну, а мы тоже надеемся в свою очередь и потому полагаем—будет... Приблизительно, однакож, можно сказать, что выставка откроется не позже января (если, разумеется, нам откажут. В противном случае она будет одновременно с академической). Потрогайте хорошенько Боголюбова—будет ли он у нас, если в одно время с академической выставкой нужно быть и Товарищем? Любопытно. А что Харламов? Правда ли, что он непрочь поставить у нас? И кроме того, заведите речь и с Репиным, ведь мы его выберем в члены на основании прошлого года. Вы пишете: нельзя ли фотографии, и что оказии часто случаются. Понимаю: всякий русский, приезжая в Париж, разыскивает своих соотечественников, сообщает им новости и слухи, ну, а в России ведь и не заметишь, как кто-либо улизнет за границу, так что узнаешь об этом только тогда, когда он воротится назад. Да и то, если узнаешь.

Как идут фотографии, сведений не имеем. Чиркин не писал; он теперь с выставкой в Казани. Мы поехали вниз по матушке по Волге. Подробности узнаем после.

Ге что-то пишет, но что—тайна. Я решил делать две картины.

Все мы тут слава богу или около того.

Низко кланяюсь.

И. Крамской.

Письма И. Е. Репину

С.-Петербург, 29 октября 1874 г.

Не смущайтесь, дорогой Илья Ефимович, что я на такой официальной бумаге пишу*: когда нет собственной—крадут в казне, это уже дело известное. Ведь это Россия и климат! Я думаю, что мы не совсем понимаем друг друга. Я очень скромно (ну, не совсем скромно—Вы скажете) сказал в прошлом письме, что «плохо дело, если все повинуется художественной импозантности Парижа». Но ведь это Вы написали «все повинуется». Если все, то плохо, повторяю опять, и пусть лучше я буду выброшен будущим поколением за борт, чем думать иначе. Ведь если все покоряется, так значит живот вырос непомерно, в ущерб остальным частям тела, в ущерб иным интересам, и, смею думать, более серьезным, чем искусство (опять-таки это требует некоторой оговорки, ну, да я ее не сделаю, Вы сами это знаете). Я, конечно, тогда поторопился и принял всерьез. Факты говорят противное: во Франции еще не все повинуется художественной импозантности Парижа, далеко не все; не повинуется, например, рабочий вопрос, не повинуется религия, не повинуется философия, не повинуются естественные науки и даже не всегда повинуется промышленность (пушки, митральезы, ядра и иные милые вещи); в большинстве случаев преследуется целесообразность, а потом уже, пожалуй, и красота. Итак, Вы видите: можно сидеть в России и в то же время не думать навыворот. Но есть у Вас в письме одна штука, которую я, по свойственной мне манере, не могу обойти молчанием, вперед сообщая, впрочем, что я имею мрачный взгляд на вещи, и стало быть мы, быть может, не согласимся. Вы говорите, что теперь «погибель не так страшна, как в варварские времена—времена всевозможных нашествий, порабощений и пр.»... Верно, теперь трудно ждать нашествий варваров (хотя это еще и не гарантировано пока), но появляется, растет и зреет нечто более опасное, чем варвары внешние, растут и плодятся варвары внутренние. Думаю, что в моем мнении нет ничего парадоксального: разве не варварство—поголовное лицемерие, преобладание животных страстей, ослабление энергии в борьбе с жизненными неудобствами, желание поскорее до-

---

* Письмо на бланке «Товарищества передвижных выставок».

быть все путем мошенничества, прокучивание общественного (народного) богатства, лесов, земли, народного труда, за целые будущие поколения... Попробуйте узнать, что стоит талер, франк, рубль какого-либо правительства, попробуйте погасить долги, колоссально разрастающиеся во всяком государстве, потребуйте уплаты долгов от всяческих компаний, акционерных и иных обществ, фабрик, заводов, и Вы увидите, что эта милая цивилизация, для того чтобы не объявить себя банкротом, должна забираться в Среднюю Азию, Африку, к диким племенам, развращать всех этих наивных животных, которых численность еще превосходит в десять раз цивилизованные общества. Вот почему есть еще ресурсы и для правителей, есть ресурсы и для буржуазии на целые десятки, а может и сотни лет, жуировать и услаждать себя всячески. А что будет потом? Нам какое дело! На наш век хватит! Если попадется из этой громадной ватаги какой-нибудь дурак, или просто оплошает,—исход легкий: приставил дуло к любому месту, да и там. Чудесно: и легко, и скоро, и восхитительно! Вы скажете: «Наивный человек, когда же этого не было? Всегда были мошенники, и всегда человек был скотина!» Верно, а что же я говорю? Я то самое и доказываю: всегда было скверно, чуть-чуть получше, чуть-чуть похуже, а потом плохо и... конец да конец. Сколько уж было концов? Много! Не миновать его и цивилизации, только для нее история, конечно, будет не так глупа, чтобы взять знакомую развязку,—скучно стало бы, да и догадаются... эффект пропадет. А впрочем, к чему это? Вы уже излечились от всеразлагающего анализа... Я завидую Вам... ей-богу завидую... Это очень тяжелая штука, тем более, что, как Вы говорите, далеко отсюда до поэзии... Это верно... Очень далеко от поэзии здоровья, счастья и силы, но очень недалеко от... трагического, и, смею думать, всякому своя поэзия, только чувствуй, а не притворяйся... А там не наше дело говорить: вот это поэзия, а это нет. Ничего, чему быть—того не миновать. Если же Вы разумеете просто глупость нашу баранью сидеть, пыжиться, морщить лоб и что-то хотеть сделать умное, да с содержанием, да с направлением, да еще уже и не знаю с чем, то право же об этом и упоминать не стоит. Я говорю только художнику: «Ради бога, чувствуй. Коли ты умный человек, тем лучше, коли чего не знаешь, не видишь, брось... Пой, как птица небесная—только, ради бога, своим голосом». Неужто это такая дурная теория? Конечно, когда это теория, то в ее составлении участвует голова. Но ведь что ж тут худого? Ведь господь бог

ее сотворил. И голова, когда она на месте, не мешает, и думаю, что чем больше она будет на месте, тем охотнее признает новые вещи, и только. Так что, собственно говоря, беды большой я не вижу. Ну, а уж те, что ворчат, да недостатки отыскивают, извините, они не у дел после освобождения крестьян. Некоторые из них еще проживут долго, иные оставят и яйца, но все к тому времени, думаю, пообслабнут. Давайте только новые вещи. Россия их ждет. Это верно...

С.-Петербург, 20 августа 1875 г.

...**П**оговорили всласть с глубокомысленным греком[11]; я покатывался со смеху, когда он излагал свои взгляды на Европу, искусство, Фортуни, Коро и прочее и только спрашивал: «И Вы так там (в Париже т. е.) прямо и говорили?»—«И говорил!»—«Чудесно!»—Нет, воля Ваша—у нас решительно есть будущность. Это несомненно, как день. В самом деле, что такое законодательство в искусстве Франции? Впрочем, ничего—молчание, до личных объяснений.

Вот теперь чего надо коснуться, и только коснуться, а не рассуждать, потому что я Вашей картины не видал[12]. Вы мне не говорили о сюжете своей картины, я только слышал о ней. Хорошо. Я одного не понимаю, как могло случиться, что Вы это писали? Не правда ли, нахальный приступ? Ничего, чем больше уважаешь и любишь человека, тем обязательнее сказать прямо. Я думал, что у Вас сидит совершенно окрепшее убеждение относительно главных положений искусства, его средств и специально народная струна. Что ни говорите, а искусство не наука. Оно только тогда сильно, когда национально. Вы скажете, а общечеловеческое? Да, но ведь оно, это общечеловеческое, пробивается в искусстве только сквозь национальную форму, а если и есть космополитические, международные мотивы, то они все лежат далеко в древности, от которой все народы одинаково далеко отстоят. Это раз. Да кроме того, они тем удобны, что их всякий обрабатывает на свой манер, не боясь быть уличенным. Что касается теперь текущей жизни, то человек, у которого течет в жилах хохлацкая кровь, наиболее способен (потому что понимает это без усилий) изобразить тяжелый, крепкий и почти дикий организм, а уж никак не кокоток. Я не скажу, чтобы это не был сюжет. Еще какой! Только не для

нас: нужно с колыбели слушать шансонетки, нужно, чтобы несколько поколений раньше нашего появления на свет упражнялось в проделывании разных штук. Словом, надо быть французом. Короче, искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы зависит и идея. Фортуни—на Западе явление совершенно нормальное, понятное, хотя и не величественное, да потому и мало достойное подражания. Ведь Фортуни есть, правда, последнее слово, но чего? Наклонностей и вкусов денежной буржуазии. Какие у буржуазии идеалы? Что она любит? К чему стремится? О чем больше всего хлопочет? Награбив с народа денег, она хочет наслаждаться—это понятно. Ну, подавай мне такую и музыку, такое искусство, такую политику и такую религию (если без нее уже нельзя) — вот откуда эти баснословные деньги за картины. Разве ей понятны другие инстинкты? Разве Вы не видите, что вещи, гораздо более капитальные, оплачиваются дешевле? Оно и быть иначе не может. Разве Патти—сердце? Да и зачем ей это, когда искусство буржуазии заключается именно в отрицании этого комочка мяса: оно мешает сколачивать деньгу; при нем неудобно снимать рубашку с бедняка посредством биржевых проделок. Долой его, к чорту! Давай мне виртуоза, чтобы кисть его изгибалась, как змея, и всегда готова была догадаться, в каком настроении повелитель. Но что же? Разве это мешает явиться человеку, у которого вкусы будут разниться от денежных людей? Нет, не мешает, только буржуазия не так глупа, чтобы не распознать иностранца, у которого акцент не может быть совершенно чист, и это ей дает право пройти мимо, не обратив внимания. Случись же такая ошибка, скажу больше, скандал с их кровным художником—послушали бы Вы, чем такого художника угостила бы печать, состоящая на откупу у буржуазии. Единственная струнка, доступная буржуазии, относящаяся к числу благородных (и то сомнительно),—это жажда мести за победы немцев...

Письма В. В. Стасову

Париж, 9 июля 1876 г.

Многоуважаемый Владимир Васильевич! В Неаполе я не оставался долго по двум причинам. Во-первых, все, что мне можно было взять для себя, я взял в десять дней, для остального запасся фотографиями, а во-вторых, надо было поторопиться

повидать Салон, который я ни разу не видал, а чтобы иметь понятие о французской школе вполне, видеть мне его непременно хотелось. И видел. Пошел я туда один, нарочито. Подходя, уже чувствовал состояние, близкое к тому, которое испытывает маленький провинциальный чиновник, вызванный по делам службы «для личных объяснений» особою. Взошел скромно, чтобы не сказать смиренно. Ведь это, думаю себе, место, откуда вчера еще никому неизвестные люди, чрез каких-нибудь несколько недель, становятся европейскими знаменитостями. Знать имена их становится обязательным всякому мало-мальски грамотному человеку, а не знать их—значить встретиться с поднятыми бровями, как бы говорящими: «Откуда этот человек?» Итак, взошел скромно, и чтобы не заслужить названия русского верхогляда, который из деревни приедет, ни на что порядочно не взглянет и только швыряется, я самым добросовестным образом стал рассматривать каждый №. А! каждый № из 2000 №№! Пересмотрел все: все аллегорические, мифологические, библейские, сказочные, легендарные, пророческие сочинения, вещи, мимо которых обыкновенно все пробегают у нас, если паче чаяния кто-нибудь выставит (несмотря ни на какие достоинства рисунка и живописи), потом все голые тела, принявшие псевдонимы, чтобы войти в собрание, головки, ни на одну живую голову не похожие,—словом, я так добросовестно старался, что только-только прошел живопись к шести часам, когда уже выгоняют, и тут только спохватился: да что же это значит? Да какое же мне, наконец, до этого дело было? Точно я никогда не видал ни выставок, ни собраний и ориентироваться не могу. Ведь, наконец, я держал себя с большим достоинством в галлереях Боргезе и Дория[13]—словом, всюду, имея дело с именами, пользующимися 200—300 лет известностью!.. Вот какова сила Парижа! И мы протягиваем послушно свои головки, умиленно принимаем ласки, которые достаются на нашу долю от господ (если еще достаются!). Нужно сказать, что уровень очень высок, но надо условиться, что следует разуметь под уровнем. Если разуметь под ним уменье распоряжаться картинностью, массами света и теней, гармонией тонов, то действительно оно оказывается настолько распространенным, что всякая посредственность владеет этим, сравнительно, в совершенстве, но если разуметь уровнем передачу действительности просто, непосредственно, без рефлекса от кого-нибудь, без рафинирования старого блюда, то количество таких вещей во всем Салоне оказывается очень незна-

чительным, и процентное содержание здесь так же мало, как где хотите. Оговорюсь, так как это необходимо. Вся Европа признает (а у нас и подавно), что Франция самая живая страна, народ, от которого ждут всегда и во всем почина, проложения новых путей и т. д. и т. д. Это все так... но мы, русские, имеем какую-то странную особенность, должно быть... хорошо ли это или нет, я не решаю, но нам отделаться от этого невозможно. Чего мы ищем (если ищем)? Положим, портрет (не подумайте только, что я говорю, потому что считаю свое дело наиболее значительным, дальше я дам и этому свое место), итак, портрет— самые талантливые у французов даже не ищут того, чтобы человека изобразить наиболее характерно, чтобы не навязывать данному человеку своих вкусов, своих привычек; и это не только теперь, в настоящее время, а возьмите всех французов прежних и нынешних—этой черты, ярко обозначенной, нет. Да этого нет и в самом обществе, очевидно. Всего более француз прячет свою сущность. Что это? Плод ли долгого исторического существования в фазах цивилизации или коренная черта племени? Я не решаю ничего, я только хочу оправдать то положение, что мы ищем (если ищем, принимая за доказанное) другого, не того, что здесь принято. Теперь другое: так называемый жанр. Для нас прежде всего (в идеале, по крайней мере)—характер, личность, ставшая в силу необходимости в положение, при котором все стороны внутренние наиболее всплывают наружу. Здесь же... как бы это точнее выразиться... преобладает анекдотическая сторона, и опять эта особенность вообще. Мы, положим, еще даже жить не начинали, у нас нет блестящего прошлого, драгоценных традиций и того менее, нам можно даже извинить, а по самодовольству и невежественности (придавайте какие хотите эпитеты) мы можем надеяться как славянофилы, что это все у нас будет, а ведь они прожили довольно и образцы должны бы быть... Бретон? Хорошо... но, знаете, одного как будто бы и мало, да и тот теперь делает что-то такое, чего не разберешь... Опять-таки, взявши всю школу,—этого нерва не вижу. Что касается библейских и других историй, то тут уж я совсем готов махнуть рукой, так как этот род везде наиболее фальшив, и искренних, убежденных адептов что-то не видать.

Итак, оказывается, нет ничего? Ну, это, положим,—неправда—есть и многое: например, в технике усилиями наиболее талантливых французов очень много сделано: есть что-то нематериальное, шевелящееся в их живописи, раз; и потом,

явление импрессионалистов, этих смешных и осмеиваемых людей, утверждающих, что все искусство изолгалось, что все фальшиво: и живопись и рисунок, а тем более картины, сочинение; надо воротиться... к детству. Знаете, это просто гениально! По-моему, одна эта мысль, не как мысль, а как дело, дает все права на глубокое сочувствие и первенствующую роль. Народ, который способен над собою делать эксперименты подобного рода,— живой народ. Только вот что меня не радует в этой группе людей: это их умысел. Они не просто, сердечно и наивно это делают, а как-то искусственно. Ведь это же взрослые люди, некоторые и поседеть успели, а наивничают так, как-будто им 12 лет. Настоящие импрессионалисты—это талантливые наши деревенские мальчики, никогда ничего не видавшие... только они и могут быть импрессионалистами.

Чувствую, что я далеко зашел, и мне возврата нет, но извинением мне может служить знаете что? те старые мастера, которых я только что видел. Правда, что все они для меня собрались как-будто в одном, в Веласкезе... То, что этот человек мог,— только способно отшибить охоту. Все перед ним и мелко, и бледно, и ничтожно. Этот человек работал не красками и кистями, а нервами. Для меня никаких объяснений не нужно, я слышу говорящего Веласкеза, и самым красноречивым языком; это—уничтожающее, других выражений не знаю. Это перестает быть возможным. Давно уже, еще в 69 году, в бытность свою за границей, я его особенно полюбил и выделил из всех. Теперь же, чем дальше, удивление все возрастает, именно удивление. Боже мой, много я знаю превосходных вещей, много было художников, от которых иметь только половину—значит заслужить очень солидную репутацию, но это что-то совсем особенное! Смотрю на него и чувствую всеми нервами своего существа: этого не достигнешь, это неповторяемо. Он не работает, он творит, так вот просто берет какую-то массу и месит, и, как у господа бога,—шевелится, смотрит, мигает даже, и в голову не приходят ни рельеф, ни рисунок, ни даже краски, ничего. Это чорт знает, что такое! Любил я когда-то Вандика (да у него и есть два-три экземпляра), но всегда я мог понять, что тут такое есть. О Рембрандте и говорить нечего—его и теперь люблю... но Веласкез—далеко вон, за черту возможного (для меня), потому что там нечего понять, нечему научиться, им надо быть... Однакож надобно остановиться, а то я никогда не кончу, а Вы еще затронули в Вашем письме, чтобы я кое-что взял от него[14]. Нет,

Владимир Васильевич, ничего у него взять нельзя, к сожалению. Пусть берут другие, если смелости хватает... Ведь вот Реньо как будто и взял, и любил его, и восторгался им... да только, извините, остался французом. Я начинаю говорить ужасные вещи! Лучше остановиться.

Дело в том, что я лично делаю что-то странное: до сих пор все пишу как будто вступление, предисловие—я сам знаю, что делаю не то, что теперь следует, но не могу отделаться от юношеских помышлений и иду, как будто впереди у меня целое столетие. Сначала, давно, я думал формою, и только одною формою, все хотелось понять ее, потом, недавно сравнительно, начинаю смекать немножко, что за шутка такая живопись. Но и то и другое пока только средства, которыми следует выражать ту сумму впечатлений, которая получается от жизни... Темно что-то, на философию не смахивает! Что делать? Вероятно, и на этом надобно остановиться...

Париж, 19 июля 1876 г.

...**Вы** говорите: я идолопоклонничаю перед Веласкезом. Хорошо, коли на то пошло, будем откровенны. Я смотрю на него и думаю: господи, какая высота! Ведь посмотрите, что он делает: он мажет, просто мажет, как ни один самый дерзкий француз еще не мазал, а между тем все, решительно все, так вот кажется, до подробностей, дрожит и живет перед глазами и... и уж этого мало теперь! Натура живая открывается для нас с новой точки, нельзя уже смотреть теперь теми глазами, как смотрели эти наивные великаны. А почему же нельзя, позвольте спросить? Да просто потому, что тогда—есть талант—и писалось, не думая. Сегодня вышло—а завтра и послезавтра, чорт его знает отчего, не вытанцовывается. Ну, и пришлось сочинить легенду о... вдохновении. И пошла эта басня гулять по свету, вплоть до наших дней. Не было еще того глубокого и обширного базиса науки, через который теперь (т. е. в будущем—завтра) художнику надо перешагнуть. Однакож я сказал ужасную штуку—о вдохновении: надобно оговориться, чтобы правильно быть понятым. Вот в чем дело. Что такое вдохновение? Сердцебиение. У меня вот, положим, от жизни образовался известный осадок чувств, которые известным и роковым образом заставляют меня относиться к тем или другим фактам. Ну, скажите ради бога, зачем мне дожидаться какого-то вдохновения, когда у меня по-

стоянно бьется сердце и кипит кровь, как только я подумаю, и это кончается выражением и складом моего лица, не покидающим меня даже и во сне? Как можно толковать о вдохновении, когда я или живу и чувствую и, стало быть, каждую секунду вдохновлен, или обжираюсь, подличаю и становлюсь животным, и мне приходится радоваться (если я не потерял еще образа), когда я чувствую себя как будто человеком. Одно надо принять в соображение: я могу быть болен—ну, тогда я уж и знаю, когда я сделаю и когда нет. Я заранее чувствую, управляю ли я своими способностями или нет. Ничего меня так не волновало, как эти споры о вдохновении. Теперь о Веласкезе я хочу кончить. То, что он сделал, иногда повергает меня в изумление, но рядом есть такие вещи, которые прямо указывают, что он не был застрахован на завтра (ну, а теперешние застрахованы? Оно, конечно, совестно утверждать это, я говорю о том, что будет и должно быть, а не то, что есть). Словом, он был наивен и только, и понимаю, что этого уже мало для теперешнего времени. Ну, а Рембрандт? Не то же самое? По-моему и он тоже. Что теперь требуется, чтобы не повторять задов? Мало того, чтобы голова была рельефна, нет, она должна быть незаметно рельефна: я даже не знаю, как это и сказать. Я бы хотел удовлетворить ту купчиху, которая ни за что не хотела видеть под носом черное. Я говорю совершенно серьезно—клянусь Вам. Отчего эта несчастная купчиха никогда на живом человеке не видела черного под носом, а тут заметила? Пойдите мысленно по галлереям и скажите, нет ли черного под носом даже у Веласкеза, не говоря уже о Рембрандте? И что бедной женщине делать? В этом глубокая правда, по-моему. Очевидно, стало быть, что не вся сумма того, что есть в природе, приведена в известность. Итак, приходится делать теперь нечто похожее на то, что делал Гольбейн. Это был человек колоссального ума и, вероятно, огромного таланта. Он спускался со своим анализом почти в самую глубину человеческого лица, и его произведения в искусстве—как великие открытия науки. Нигде нерв не дрогнул. Он как будто пожертвовал сердцем, и только в одном портрете дрогнуло что-то — в портрете Колонна, в галлерее Колонна в Риме. Только глядя на это, можно догадываться, что было у человека в сердце: право, по-моему, так. Это я пока говорю об одной стороне, а теперь надобно лицо написать так, что смотрите — оно как будто не то улыбается, не то нет, то вдруг как будто губы дрогнули,—словом, чорт знает что, дышит.

И это можно! По крайней мере—потребуют... Вот я и думаю, сколько времени пройдет, пока вся работа будет кончена, и когда придет человек, у которого внутри горит, а он, как будто посторонний, распоряжается только материалом? т. е. когда явится Мессия? Знаю одно—не дождаться мне, моего века нехватит. Я всегда любил человеческую голову, всматривался и когда не работаю, гораздо больше занят ею и чувствую, наступает время, что я понимаю, из чего это господь бог складывает то, что мы называем душою, выражением, небесным взглядом и всякой другой чепухой (с Вашего позволения); я даже, кажется, понимаю страсти и характер человека.., но ведь этого ж мало, ведь я знаю один характер, одно лицо, одного человека, ведь их надобно заставить встретиться, надобно, чтобы влияние одного отражалось на другом и обратно, а когда они еще воодушевлены прожитым, тогда может подняться такая драма, что присутствующим станет страшно. Ведь подумайте только, что это такое? Сколько усилий талантов надобно уложить, чтобы это стало ясно и обязательно для всех, именно для всех, потому что только коллективными усилиями дороги могут быть расчищены. Дальше. Задов повторять, очевидно, уже не приходится, потому что ни одна манера из прежних мастеров не подходит к новым задачам. Можно только с завистью смотреть на них, а самому разыскивать новые. С новыми понятиями должны народиться новые слова. Опять пункт величайшего разногласия и споров. Говорят, например: «Поеду, поучусь технике». Господи, твоя воля! Они думают, что техника висит где-то, у кого-то на гвоздике в шкапу, и стоит только подсмотреть, где ключик, чтобы раздобыться техникой; что ее можно положить в кармашек и, по мере надобности, взял да и вытащил. А того не поймут, что великие техники меньше всего об этом думали, что муку их составляло вечное желание только (только!) передать ту сумму впечатлений, которая у каждого была своя особенная. И когда это удавалось, когда на полотне добивались сходства с тем, что они видели умственным взглядом, техника выходила сама собой. Оттого-то ни один действительно великий человек не был похож на другого, и оттого часто художник, не выезжавший ни разу за околицу своего города, производил вещи, через 300 лет поражающие. Тогда ведь не было Салонов, выставок, он не сравнивал себя рядом, из году в год, что теперь считается таким великим подспорьем, в чем я, однакож, сильно сомневаюсь...

Париж, 1 декабря 1876 г.

Многоуважаемый Владимир Васильевич, если я Вам не тотчас отвечал на Ваше письмо, то на это были уважительные причины—у меня случились тоже некоторые печальные обстоятельства. Вы пишете о разочаровании в Репине почти полном. Я не иду за Вами так далеко и продолжаю утверждать, что Репин не погиб, а только временно увял. Я его знаю или думаю, что знаю. По-моему, он сын своего времени в обыкновенном смысле этого слова—ни больше, но и не меньше. Загореться лучом вдохновения и творчества может только художник, стоящий скорее выше, чем в уровень с обществом. Мы же, русские художники, едва-едва дотягиваем только до того, чтобы не быть невежами в глазах просто общеобразованных людей. Талант, даже гениальный (а Репин не гениальный талант), в настоящее время не все; его одного теперь мало. Быть может, я ошибаюсь, но мне кажется справедливым, чтобы художник был одним из наиболее образованных и развитых людей своего времени; он обязан не только з н а т ь, на какой точке стоит теперь развитие, но и и м е т ь мнения по всем вопросам, волнующим лучших представителей общества, мнения, идущие дальше и глубже тех, что господствуют в данный момент, да вдобавок иметь определенные симпатии к разным категориям жизненных явлений... впрочем, что ж я Вам говорю эти избитые для Вас вещи, но этим я хочу сказать только, что, не имея внутри себя того критерия, о котором я говорю, человек, попадая в общество, какое бы то ни было, легко всасывает в себя господствующие взгляды и мнения, отсюда, например, такое явление, что Репин, воспитавшись на реалистических, так сказать, вкусах, перенес их в подводное царство. Он взглянул на него через стекло аквариума, как Вы метко сказали (потому что оно так и есть), и остался себе верен—аквариум у него и хорош. У него нехватило смелости заснуть и во сне увидать грезы. Грех ли это, недостаток ли это—словом, что это такое? Я полагаю, очень просто—в Репине, как человеке, я никогда не замечал способности спать с открытыми глазами, и он большую ошибку сделал, взявшись за фантастическое; Вы скажете, а «Кафе»? Но меня и это не смущает. Во-первых, «Кафе» испорчено тем, что тут есть тенденция, вывезенная еще из России, и потом тенденция в значительной мере книжная, кроме того, он попробовал изобразить особую породу людей—парижан, а ведь нет народа, который бы мог заговорить совсем

парижским жаргоном, особенно если не было положено в детстве основания, могущего отчасти помочь этой беде, и, несмотря на то, «Кафе» все-таки сносное. Репин обладает способностью сделать русского мужика именно таким, каким он есть. Я знаю многих художников, изображающих мужичков, и хорошо даже, но ни один из них не мог никогда сделать даже приблизительно так, как Репин. Разве у Васнецова есть еще эта сторона. Я, например, уж на что стараюсь добросовестно передавать, а не могу же не видеть разницы. Даже у Перова мужик более легок весом, чем он есть в действительности; только у Репина он такой же могучий и солидный, как он есть на самом деле. Много раз я это говорил Репину и всякий раз возбуждал этим только неудовольствие —недостаток всем присущий, и я обижаюсь, когда мне говорят, что не мое дело, например, вот то, мне думается, что это неправда, что я докажу, ну вот и доказываем. Репин еще подарит нас доказательствами своей силы. Надо только отказаться от иллюзий и не навязывать человеку того, чего в нем нет. Вспомните, что особенно хорошо у Репина? Самое сильное «Бурлаки» и «Музыканты»[16], трактованные как группа людей просто, и ничего больше. Идея в «Бурлаках» есть помимо воли Репина, она в самом факте, и то, что он умышленно прибавлял, только, по-моему, ослабило силу впечатления. Впрочем, не стоит спорить. Согласимся на том, что уже очевидно без доказательств. Что его облили грязной водой василиеостровцы, это очень жестоко и глупо, но и жестоко и глупо в большинстве случаев так же, как у детей. Известно, что дети самые жестокие человеки, и стоит только какому-нибудь дерзкому подлецу сказать что-либо, что выше и чувств и разумения детей, они подхватят это. Что подлецы нашлись, это верно, и нашлись они главным образом только потому, что критика когда-то громко сказала, что этот мальчик больше тех, кто его учил. Вы понимаете, что генералы не признают таких вещей, случай представился, и вот детей стараются уверить, что в «Бурлаках» нет ничего хорошего да и не было. Все это очень печально, потому что глупо и умнее скоро ждать нельзя. Я глубоко сочувствую Репину и уж, разумеется, никогда не буду принадлежать к числу довольных его ошибками. Все, что он сделал за границей, было ошибкой. И ведь посмотрите, как поступают,—человека в тысячу раз ниже Репина—Поленова—поставили относительно даже выше. Я твердо убежден, что рана, нанесенная Репину, не смертельна, и он будет здоровехонек. Что же касается взгляда его на Верещаги-

на, то я не берусь утверждать, насколько тут играет роль родство его натуры с натурою Перова. Я, например, давая полную волю Перову выговорить все, что он находит дурным у Верещагина, услышал в то же время, что у Верещагина тьма мысли и чувства, но только... и пр. Не ясно ли, что, порицая Верещагина, они не разумеют, что говорят. Легко сказать: тьма мысли и чувства, точно у всех и каждого этого в изобилии. Теперь об Антокольском. Репин, правда, выше на несколько голов Антокольского—по тонкости ума и по развитию наконец, но... уступает зато Антокольскому в гибкости таланта, если можно так выразиться. У Антокольского практический ум очень большой, гораздо больше Репина. Репин никогда, например, не возьмет чужое изображение, он слишком совестлив для этого, тогда как для практического ума Антокольского это не более как предрассудок; притом драматический элемент присущ Антокольскому (я готов сказать), как племенная особенность, а при таланте это много значит. Его «Сократ»[17] штука хорошая. Я знаю, что Вы не совсем, быть может, довольны—зачем это Сократ? Положим, и я кое о чем сожалею, сожалею, что Антокольский от чего-то отказался, о чем он так хорошо говорил когда-то... но тут всякие рассуждения бесполезны, потому что все, что делается, делается сознательно, заведомо. Многие хорошие люди помогли Антокольскому занять то место, которое он занимает, да и не помочь, пожалуй, тоже нельзя было. Только одно нехорошо, что чем выше он станет, тем, с одной стороны, глупее будет казаться, а страсть изрекать афоризмы у него уже теперь великая. Впрочем, это становится похоже на... как бы это сказать? Ну, да Вы понимаете. Возвращаюсь еще к мнению Репина о Верещагине. Он говорит о нем, как о дилетанте, и что у него нет ни одной примечательной головы. И можете себе представить? Ведь они, пожалуй, имеют даже основание так рассуждать. А ну, как он пишет головы?.. и потом, а как он оканчивает? А? ...только они пропускают одно обстоятельство, что Верещагин главным образом голова и сердце, волнуемое разными жизненными явлениями, он скорее агитатор, он торопится захватить всю группу явлений и о каждой сказать свое слово, ему некогда—сколько еще дела ждет его! Есть ли возможность при таком лихорадочном волнении думать о том, чтобы удовлетворить педантов, но он нигде, однакож, не оскорбляет чувства глаза в общем колорите, рисунке и пятнах, он заботится больше всяких технических тонкостей о хоровом движении человеческих масс,

крике ненависти или другом каком-либо чувстве, охватывающем много людей разом. Он не углубляется в каждого индивидуума, и вещи одиночные сравнительно и слабее. Эта особенность указывает, разумеется, и на основную черту таланта Верещагина; этого забывать не надобно при суждениях о нем. Что было неудобно во время появления самих вещей, то имеет место и должно иметь после, в более спокойный момент. Верещагин не из тех художников, произведения которых действуют главным образом на душу; он, я бы сказал, человек, который взял форму искусства для проведения идей политических, социальных, религиозных, и все приемы, могущие действовать на умы современников, употреблены им в дело блистательно. Драма же человеческого сердца, как самостоятельный сюжет, у него на втором, на третьем, на последнем плане, а может быть, и совсем места не имеет. Он боец за право в принципе, отсюда и количество произведений; как только попробовал бы он (если бы то было в его натуре) развить какой-либо психологический или какой другой мотив.., вместо тридцати картин явилась бы одна. Все эти и подобные им взгляды я уже писал раньше, еще на третий день открытия выставки, и все-таки значение Верещагина в искусстве громадно. Обо многом я не успел упомянуть. Но до другого раза.

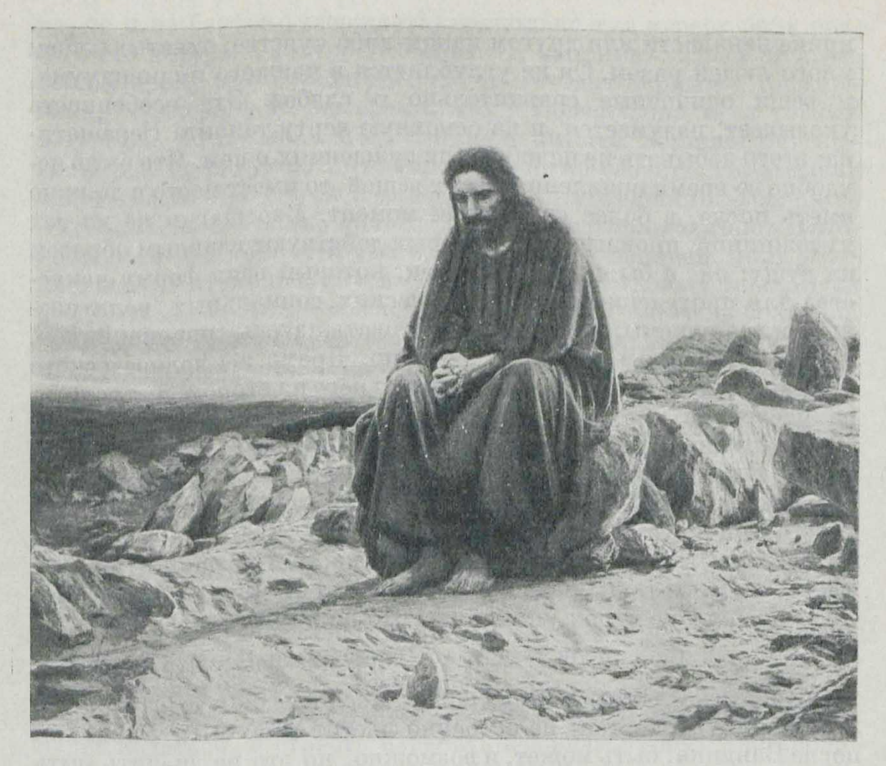
Уважающий Вас Крамской.

(Приписка). Отзыв Репина обо мне (если бы он и был справедлив, а он увлекается) не особенно льстит мне: быть Вандиком после Вандика, быть может, и возможно, но это не значить быть ему равным, да теперь уже другое и нужно.

Письмо В. М. Гаршину

С.-Петербург, 16 февраля 1878 г.

Милостивый государь, к сожалению, мне неизвестный[18], что я могу Вам отвечать на поставленный вопрос? И если б я даже ответил категорически, то разрешит ли мой ответ возникший спор, чрезвычайно для меня лестный, т. е. убедит ли тех, кто ясно видит (т. е. догадывается), положим, не то, что Вы видите. И затем, кто возьмется определить, что даже действительное лицо живого человека, не говоря о картине, выражает только вот это, без примеси чего-то другого? Конечно, есть состояния, когда человек крупными буквами изображает на своем лице охватившее его чувство, но такие состояния, сколько я понимаю, относятся к категории наиболее простых. А те душевные дви-



И. Н. Крамской. Христос в пустыне.

жения, которые слишком сложны и в то же время глубоки до того, что глаз, будучи открытым, не передает уже никаких световых впечатлений мозгу,—такие состояния определяемы быть не могут, по крайней мере при настоящих наших знаниях. Вот первая и самая важная причина невозможности отвечать на вопрос.

На первый раз, получивши Ваше письмо, я решился было не отвечать, так как мне показалось, что в данном случае существует пари́. Но, прочитав во второй и в третий раз, я уступил следующему соображению. Если картина возбуждает толки, и даже оживленные, значит в ней есть же что-нибудь; стало быть искусство может исполнять роль несколько более высшего порядка, чем украшение и забава жизни. Кроме того, в виду прямого

вопроса зрителя, публики, обращенного к художнику, может произойти небесполезное объяснение для взаимного знакомства. Разные критические статьи нисколько не помогают художнику найти дорожку к сердцу зрителя. Они могут ему быть полезны в второстепенных задачах, а в главном художник, после чтения самых обстоятельных критик своего произведения, остается в таких же потемках, в каких был и до чтения. Итак, самое дорогое для художника знание—есть знание того, что именно происходит с публикой, виноват, с одним человеком, в момент первого взгляда на произведение. О, если б была возможность зафиксировать впечатление зрителя, раньше того даже, как он произнесет слово, обменяется мнением с другим, получит новые посторонние т. е. чужие, впечатления, и тем, так сказать, затуманит первичное впечатление, и таким образом утратится тот именно непосредственный факт, который всего больше мог бы раскрыть художнику таинственную область, для которой он работает! Разумеется, тот общий вывод, который останется после обмена мыслями всех зрителей между собой, есть не менее важный, но я Вас спрашиваю: где же и когда он был собран, проверен и формулирован? Да и существует ли вообще идея о такой статистике? Если бы это когда-либо случилось, то мы все знали бы больше, что такое творчество, искусство, не было бы так много хламу, покалеченных и больных, а главное, вредных художников. Но я отвлекаюсь, виноват, и потому перехожу к рекомендации (sic).

Мне уже не первый раз приходилось слышать вопрос: «Что вы именно хотели выразить?» Вопрос этот, по-моему, возникает только по недоразумению. Художник у художника это спросить может, так как они разумеют нечто отличное от того, о чем спрашивает зритель. Позвольте вместо ответа рассказать, как произведение является, чтобы Вам не было необходимости задавать вопроса.

Художников существует две категории, редко встречающихся в чистом типе, но все же до некоторой степени различных. Одни—объективные, так сказать, наблюдающие жизненные явления и их воспроизводящие добросовестно, точно; другие—субъективные. Эти последние формулируют свои симпатии и антипатии, крепко осевшие на дно человеческого сердца, под впечатлениями жизни и опыта. Вы видите, что это из прописей даже, но это ничего. Я, вероятно, принадлежу к последним. Под влиянием ряда впечатлений у меня осело очень тяжелое ощущение

от жизни. Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию божию, когда на него находит раздумье—пойти ли направо или налево?.. Мы все знаем, чем обыкновенно кончается подобное колебание. Расширяя дальше мысль, охватывая человечество вообще, я, по собственному опыту, по моему маленькому оригиналу, и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драме, какая и разыгрывалась во время исторических кризисов. И вот у меня является страшная потребность рассказать другим то, что я думаю. Но как рассказать? Чем, каким способом я могу быть понят? По свойству натуры, язык иероглифа для меня доступнее всего. И вот я однажды, когда особенно был этим занят, гуляя, работая, лежа и пр. и пр., вдруг увидал фигуру, сидящую в глубоком раздумье. Я очень осторожно начал всматриваться, ходить около нее, и во все время моего наблюдения, очень долгого, она не пошевелилась, меня не замечала. Его дума была так серьезна и глубока, что я заставал его постоянно в одном положении. Он сел так, когда солнце было еще перед ним, сел усталый, измученный, сначала он проводил глазами солнце, затем не заметил ночи, и на заре уже, когда солнце должно подняться сзади его, он все продолжал сидеть неподвижно. И нельзя сказать, чтобы он вовсе был нечувствителен к ощущениям: нет, он, под влиянием наступившего утреннего холода, инстинктивно прижал локти ближе к телу, и только впрочем; губы его как бы засохли, слиплись от долгого молчания, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видели, да брови изредка ходили—то подымется одна, то другая. Мне стало ясно, что он занят важным для него вопросом, настолько важным, что к страшной физической усталости он нечувствителен. Он точно постарел на десять лет, но все же я догадывался, что это такого рода характер, который, имея силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себе весь мир, решается не сделать того, куда влекут его животные наклонности. И я был уверен потому, что я его видел, что, чтобы он ни решил, он не может упасть. Кто это был? Я не знаю. По всей вероятности, это была галлюцинация; я в действительности, надо думать, не видал его. Мне показалось, что это всего лучше подходит к тому, что мне хотелось рассказать. Тут мне даже ничего не нужно было придумывать, я только старался скопировать. И когда кончил, то дал ему дерзкое название. Но если бы я мог в то время, когда его наблюдал, написать его! Христос ли это?

Не знаю. Да и кто скажет, какой он был? Напав случайно на этого человека, всмотревшись в него, я до такой степени почувствовал успокоение, что вопрос личный для меня был решен. Я уже знал и дальше: я знал, чем это кончится. И меня нисколько не пугала та развязка, которая его ожидает. Я нахожу уже это естественным, фатальным даже. А если это естественно, то не все ли равно? Да даже лучше, что оно так кончилось, потому что вообразите торжество: его все признают, слушают, он победил—да разве ж это не было бы в тысячу раз хуже? Разве могли бы открыться для человечества те перспективы, которыми мы полны, которые дают колоссальную силу людям стремиться вперед? Я знаю только, что утром, с восходом солнца, человек этот исчез. И я отделался от постоянного его преследования.

Итак, это не Христос, т. е. я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей. Какой момент? Переходный. Что за этим следует? Продолжение в следующей книге.

Извините, что я наговорил много и ничего ясного. Очень будет жаль, если все это было вызвано шуткой.

Письмо И. Е. Репину

С.-Петербург, 26 марта 1878 г.*

...Я буду говорить в том порядке, в котором (по-моему) вещи по внутреннему своему достоинству располагаются на выставке. Первое место занимает Шишкина «Рожь»[19]. Уже из одного этого Вы можете судить, что такое выставка, потому что все мы знаем, что от Шишкина требовать нельзя поэзии и того захватывающего душу настроения, которое озаряет пути для художников и производит сенсацию в публике (оговорюсь, впрочем: все мнения, здесь высказанные, суть моя личная точка зрения, нисколько не обязательная, к счастью, ни для кого). Потом второе место—Репин и Ярошенко, с двумя этюдами: «Дьяконом»[20] и «Кочегаром»[21]. Затем, он же, Ярошенко—карандашный портрет Мартынова, это вещи, выходящие за уровень вообще. После того идет вся выставка ровно, гладко, хорошо, т. е. так хорошо, что совершенно плохой вещи почти нет (Гуна я исключаю вовсе). Ноты, которая бы звучала, как призывный

* Это письмо в книге «И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи», изд. А. Суворина, С.-Петербург, 1888, ошибочно датировано 1876 г.

колокол, на выставке нет, а без такой ноты на публику не подействуешь. Виноват, публика ходит, публика хвалит, публика покупает (даже), но я хожу и мрачно про себя думаю: «И кого это мы морочим?! Все зависит от точки зрения. Посмотришь просто, и все, действительно, окажется хорошо, посмотришь серьезно,—так себе». Вот мое откровенное мнение.

Теперь займемся подробностями: Шишкина «Рожь»—одна из удачнейших вещей Шишкина вообще. Я думаю даже, что если бы она стояла каким-нибудь чудом в Салоне[22], то... (а, впрочем, чорт его знает): «Кочегар» и «Дьякон»—балансируют: не знаешь, который лучше? Разумеется, «Кочегар» в живописи уступает «Дьякону», но впечатление, типичность—равны; оба весят здорово. Затем, волей-неволей, надо сказать о Куинджи, по порядку так выходит. Его «Лес»[23] имеет много сказочного, даже какую-то поэзию, хотя многого я не понимаю или не могу вынести; что-то в его принципах о колорите есть для меня совершенно недоступное: быть может, это совершенно новый живописный принцип, быть может, эти краски суть наиболее верные, с научной точки зрения, потому что, когда читаешь ученый трактат о цвете, спектре, то имеешь дело с чем-то совершенно незнакомым для человека, с чем-то никогда не встречающимся между впечатлениями, полученными нашими глазами от действительности. Так и тут. Еще его «Лес» я могу понять и даже восхищаться, как чем-то горячечным, каким-то страшным сном, но его заходящее солнце на избушках решительно выше моего понимания. Я совершенный дурак перед этой картиной. Я вижу, что самый свет на белой избе так верен, так верен, что моему глазу так же утомительно на него смотреть, как на живую действительность: через пять минут у меня в глазу больно, я отворачиваюсь, закрываю глаза и не хочу больше смотреть. Неужели это творчество? Неужели это художественное впечатление? Что хорошего в самом солнце как солнце? Свет его на предметах—да, это наслаждение, это поэзия, но само по себе оно слепит—и только. Что хорошего в луне—этой тарелке? Но мерцание природы под этими лучами—целая симфония, могучая, высокая, настраивающая меня, бедного муравья, на высокий душевный строй; я могу сделаться на это время лучше, добрее, здоровее—словом, предмет для искусства достойный. Короче, я не совсем понимаю Куинджи. Прибавьте к этому суконные деревья, наивность и примитивность рисунка исключительные, и Вы будете иметь понятие о моем понятии. После чего следует Мясоедова

«Засуха». Совершенно исправная картина, без малейшего нерва: единственный ее недостаток—это величина. Будь она меньше, весь этот недостаток нервозности был бы простителен и искупался бы добросовестностью и приличием места действия и исполнения. Размер же обязывает ее быть нервозною. Этого нет, картина не трогает, не захватывает. У Савицкого уже больше, у него все это даже есть, но эта невозможная манера письма, эти черви, проевшие всю картину, землю, небо, людей, делают невозможным рассматривать картину больше двух минут; а это так же мало, как для иллюстрации. Непосредственно за этим следуют три вещи, в равной степени интересные и достойные. Клодт—«Прощание перед отъездом»[24]: офицер уезжает, должно быть, в Болгарию и сидит на диване с матерью. Очень мило. Маковский—«С ангелом»! — бездна юмору, добродушия, жизни, но работа напоминает русского ремесленника: все коекак, поскорей, авось не заметят! Васнецова «Чтение телеграмм»[25] очень типично и жизненно. Мне эта картинка очень нравится; но зато все остальное, боже мой! Нет, не хорошо, этак он никогда ничего не продаст, будет вечно бегать и нюхать, нет ли где деревяшки?[26] Очень жаль, и тысячу раз жаль, но ему сказать ничего нельзя. А какой он мотив испортил! «Витязь»[27] на поле, усеянном костями, перед камнем, где написано про три дороги. Какой удивительный мотив! Его «Акробаты»[28]—парижская картина, очень неудачна. Она стала хуже, чем я ее оставил (а может быть и нет!). Затем, затем, что же остается еще? Максимов? Но об этом я ничего сказать не могу, потому что, во-первых, мала уж очень картина, а во-вторых, сюжет без малейшего юмора: «Примерка ризы». Вы знаете, может быть? Три женщины шьют поповскую ризу и примеряют на одной из них. Могло бы быть смешно; но Вы знаете, что для Максимова невозможно так рассказать что-нибудь, чтоб слушатель рассмеялся: в этих случаях всякий, чтобы не обижать, растянет просто рот и кончено. Можно для полноты отчета сказать слово-два о Брюллове. Он написал портрет «Кавелина» и «Северную ночь». Портрет написан очень примитивно, безыскусственно, совсем наивно, но похоже и очень хорошо; если он пойдет дальше в этом направлении, он уйдет далеко. «Северная ночь»—очень интересная картина. Очень уж тонкий сюжет, а он между тем еще далеко не мастер и потому не совсем удовлетворяет. Но столько туда попало тишины! Так все печально, задумчиво, что картину все замечают.

Кончивши всех таким образом, следовало бы себя продернуть тоже, но где же такие беспристрастные люди, которые бы бичевали публично себя? А если и есть, то они производят нехорошее впечатление, а потому, если Вы допустите, что я сам себя считаю выше всех, несмотря на то, что у меня ничего нет путного на выставке, то Вы будете близки к истине, т. е. к пониманию моего понимания.

Теперь специально о Вас. Этюд «Из робких»[29] мне очень нравится, а портрет Мамонтовой[30]—нет, хотя она похожа, я ее видел.

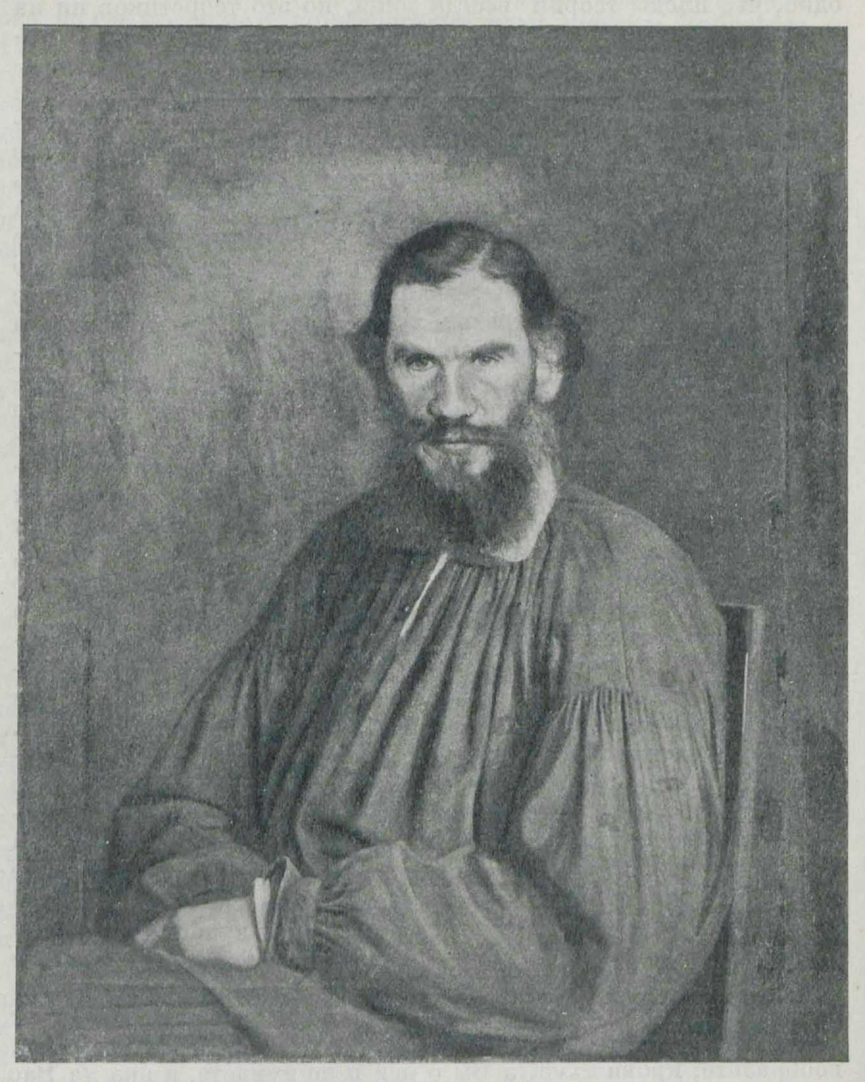
Не нравятся мне особенно щеки, а лоб и глаза—хорошо. Но если что у Вас вышло поразительно, так это тот этюд, который был на выставке в Академии. Это, наконец, действительная живопись. В портрете Куинджи[31] есть как бы предвестники этого, а тут полное осуществление. О «Дьяконе» же я, кажется, писал уже Вам и остаюсь при том же и теперь. Вот Вам подробное изложение всего, что я думаю...

Письма А. С. Суворину

21 января 1885 г.

...Теперь, подъезжая так долго, заговорю и о живописи. Вы положительно должны поехать к Репину и видеть его картину: «Иван Грозный убил своего сына»[32] (боже мой, какая избитая тема и избитый эффект! Да, это было: Шварц и пр..! Словом, странно!). Нет, положительно поезжайте, если незнакомы, познакомьтесь. Видеть необходимо! Необходимо убедиться лично (так сказать, вложить персты), что русское искусство наконец созревает. Вы не можете себе представить, какое это отрадное убеждение. Ведь было же Вами написано четыре года назад о Куинджи на передовом листе: «Отныне это имя знаменито!», по поводу «Ночи на Днепре»[33]. И не раскаивайтесь: Вы были правы, тысячу раз правы, гораздо более правы, чем все критики! Поезжайте и посмотрите. Это ничего, что Вы в прошлом году взяли фальшивую ноту о Маковского «Боярском пире»[34]. Для Вас это область несколько мало знакомая, и немудрено, что Вы замечаете скорее всего украшения и их богатство. Дело вот в чем. Репин поступил, по отношению к огромному числу и художников и прочих умных людей, даже неделикатно. А именно: умные люди всегда имеют теории и теории, иногда столь все разрешающие, что это удивительно! Странно, конечно, только

одно, что плоды теории всегда тощи, но это теоретиков ни на волос не смущает. Например, скажу о себе. Я был очень благополучен, придумав теорию, что историческая картина постольку интересна, нужна и должна останавливать современного художника, поскольку она параллельна, так сказать, современности, и поскольку можно предложить зрителю намотать себе что-нибудь на ус! Серьезно говоря, чем не теория? В ней есть и глубина и... ну, словом, только умный человек может дойти до таких выводов, а потому: что такое убийство, совершенное зверем и психопатом, хотя бы и собственного сына?! Решительно не понимаю, зачем? Да еще, говорят, он напустил крови! Боже мой, боже мой! Иду смотреть и думаю: еще бы! Конечно, Репин талант, а тут поразить можно... но только нервы. И что же я нашел? Прежде всего меня охватило чувство совершенного удовлетворения за Репина. Вот она, вещь, в уровень таланту! Судите сами. Выражено и выпукло выдвинуто на первый план—нечаянность убийства. Это самая феноменальная черта, чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами. Отец ударил своего сына жезлом в висок, да так, что сын покатился и тут же стал истекать кровью! Минута—и отец в ужасе закричал, бросился к сыну, схватил его, присел на пол, приподнял его к себе на колени и зажал крепко, крепко, одною рукою рану на виске (а кровь так и хлещет между щелей пальцев), другою поперек за талию прижимает к себе и крепко, крепко целует в голову своего бедного (необыкновенно симпатичного) сына, а сам орет (положительно орет) от ужаса, в беспомощном положении. Бросаясь, схватываясь и за свою голову, отец выпачкал половину (верхнюю) лица в крови. Подробность шекспировского комизма. Этот зверь-отец, воющий от ужаса, и этот милый и дорогой сын, безропотно угасающий, этот глаз, этот поразительной привлекательности рот, это шумное дыхание, эти беспомощные руки! Ах, боже мой, нельзя ли поскорее, поскорее помочь! Что за дело, что в картине на полу уже целая лужа крови на том месте, куда упал на пол сын виском, что за дело, что ее еще будет целый таз—обыкновенная вещь! Человек смертельно раненый, конечно, много ее потеряет, и это вовсе не действует на нервы. И как написано, боже, как написано! В самом деле, вообразите, крови тьма, а Вы о ней и не думаете, и она на Вас не действует, потому что в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе, и его громкий крик, а в руках у него сын, сын, которого он убил, а он... вот уже не может повелевать



И. Н. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого.

зрачком, тяжело дышит, чувствуя горе отца, его ужас, крик и плач, он, как ребенок, хочет ему улыбнуться.: «Ничего, дескать, папа, не бойся»! Ах, боже мой! Вы решительно должны видеть!!! Ну, хорошо! Успокоимся. Довольно. Поговорим спокойно. Что же из этого следует? Ведь искусство (серьезное, о котором можно говорить) должно возвышать, влить в человека силу подняться, высоко держать душевный строй. И, так сказать, итти в ногу с религией. Да, конечно, да! Ну, а эта картина возвышает?.. Не знаю. К чорту полетели все теории!.. Впрочем, позвольте... кажется, возвышает, не знаю наверное, как и сказать. Но только кажется, что человек, видевший хотя раз внимательно эту картину, навсегда застрахован от разнузданности зверя, который, говорят, в нем сидит. Но может быть и не так, а только... вот он зрелый плод.

С.-Петербург, 12 февраля 1885 г.

...Когда наша теперешняя выставка составилась, вот что я живо и болезненно почувствовал и что мне пришло на память нежданно, негаданно. Это было в 1860 г. (видите, как я коечто помню). Профессор живописи А. Т. Марков однажды, рассматривая в классе живописи этюды, взятые в оригиналы за много лет, долго и внимательно смотрел один этюд теперешнего профессора Академии В. П. Верещагина и, уходя, произнес: «Да, ушла школа вперед». Это я слышал собственными ушами. Я тогда еще и не писал красками, но понял все-таки, что у Маркова есть чувство справедливости и что он грустит о том.., ну, что, словом, его личное дело плохо. Есть ли тут сходство и аналогия—не к тому речь, а речь вот в чем. Школа действительно ушла вперед. Единственно несомненный вывод. Но в чем? Во-первых, Репин, как талант из ряду вон, сюда в расчет входить не должен, а как живописец он один из первых, которыми открывается новая школа. Во-вторых, если Вы будете еще на выставке, то рекомендую проверить следующие мои мысли.

Посмотрите В. Маковского маленькие, маленькие картинки. Там есть: «Бабы сидят на земле»—много их, потом есть деревеньки с фигурами, «Пашня» (на возах),—словом, штук семь. Об этих вещах уже можно сказать (не боясь вызвать смех), что это совершенный Мессонье. Шутка это? Четыре года тому назад у нас была на выставке одна его картинка: на берегу пруда целая семья ловит рыбу удочками, и я у Вас в кабинете сказал, что это уже смахивает на Мессонье; в кабинете был тогда, не помню фами-

лии, что-то в роде Соколовского, так он так недвусмысленно улыбнулся, что мне оставалось замолчать. После я прочел об этом, мне преподан был урок, не называя меня, но так как нас было только трое—то понятно, как критик думал о моих отзывах. Положим, у Маковского в этих картинах нет, так сказать, содержания, но ведь и у Мессонье его не бог весть как часто встречаешь, и главная его слава основана не на глубине содержания, а на верности солнца, воздуха, изумительной жизненности исполнения немудрых сюжетов. Этим французы особенно гордятся. Чем больше картина у Маковского, тем дело хуже, но и тут талант так и трепещет. Самая же его великая сила лежит в бытовых картинах. Его «Свидетели», «Политики», «Урок танцев», «Сцена на кладбище»—вот где Маковский наша гордость. Смело можно сказать, что в Европе такого художника нет, да если все сказать, что думается, то и быть не может. Русская живопись также существенно отличается от европейской, как и литература. Точка зрения наших художников—все равно, литераторов или живописцев,—на мир тенденциозная по преимуществу. Он смотрит с добродушной иронией на маленьких людей, выставляет все смешное, т. е. человек-то, с которого художник работает, делает свое дело серьезно, а художник как-то умеет распорядиться, что зритель ясно чувствует: пустяки! Но никогда талантливый художник русский не смеялся над вещами серьезными: рождением, смертью, любовью. Посмотрите сцену «На кладбище» Маковского и Вы почувствуете глубокое умиление. Простые люди разговляются на могилках в светлый праздник. Дальше, Маковский в большем количестве, а Прянишников—в меньшем, но оба обладают изумительным искусством тенденциозную картину сделать нетенденциозной. Все наши большие писатели тенденциозны, и все художники тоже.

Разница в большем и меньшем таланте. Обратите внимание на картину Прянишникова «Церковный староста»[35]. В этой картине если есть что, так только чуть-чуть излишек черной краски, но жизнь, типы, интерес—чудесно. Чтобы перейти к пейзажу, надо сказать о «Черном соборе» (Милорадовича)[36] непременно: эта картина глубоко национальна и типична. Конечно, Неврева вещь лучше нарисована и практичнее написана, но у Неврева нет и помина о животрепещущей правде[37]. Обратите внимание в «Черном соборе» на лица слушающих и Вы невольно начинаете принимать участие в том, что здесь происходит. Картине этой вредят незнание рисунка и решительное

непонимание техники дела. Но ведь и то сказать: Милорадович в первый раз дебютирует (он очень молодой человек), а Неврев постарше меня лет на десять. Между этюдами Поленова есть штук десять превосходных, в специальном смысле, а вообще мы, русские люди, не склонны придавать значения этим вещам; это только Верещагин (знаменитый) сумел заставить взглянуть на этюды с той точки зрения, с какой ему хотелось, а потому— мимо.

Пейзажи. Собственно пейзажи и теперь не хуже, чем прежде, но кажутся бледнее только потому, что другие рода стали сильнее. Шишкина «Сосновый лес» (недалеко от портрета Жемчужникова) вещь превосходная, «Туманное утро» тоже очень хорошо (а у Шишкина местности открытые несколько слабее лесных вообще), но так как Шишкин уже десять лет вперед не двигается, то по нему именно и можно судить, что и насколько переменилось. Брюллова «Утро в Гурзуфе» вещь положительно хорошая. В ней недостает непосредственности, только (только! Да ведь это—все!). То же и Мясоедов. Но у него есть между маленькими отличные вещи, например: крайняя к окну на правой стене и «Угол двора» № 117. Волкова «Начало зимы», № 25—вещь отличная во всех отношениях, но дальше я кое-что собираюсь сказать о том, куда «ушла школа», и вещь Волкова возьму еще.

Лучший же пейзаж надобно искать между работами Киселева: вещь небольшая (стоит она в последней зале, не доходя опять-таки Жемчужникова), солнечная. Какие-то постройки вдали и деревца, а поближе фигуры, много фигур. Что касается Мещерского «Зимы» (о другой говорит нельзя), то ведь этак, как «Зима», можно уже сделать теперь обои. Но это ничего, что она Вам понравилась, она и нам всем нравится, без иронии, но только все-таки это обои. Ведь нравятся же Вам гравюры с Шопена, и я объясню, почему это не может не нравиться, если смотреть на вещи широко. В таких вещах, как «Зима» Мещерского[38], взяты только одни основные массы, тоны и их пропорции, с изумительной математической верностью. Было время, когда этого не знали, и это было великим открытием Калама, и нужно было быть великим талантом, чтобы извлечь из натуры эти законы, которые обыкновенный глаз, смотревший тысячи лет, не замечал. Но теперь нужно быть лишенным вовсе живого непосредственного чутья натуры и таланта, чтобы сидеть перед натурой и не видеть, что законы эти

никогда, собственно, и не выступают голыми, как у Калама, а всегда замаскированы и в глаза не бросаются. Не знаю, понятно ли Вам, что я пытаюсь сказать. Итак, следовательно, для всех, у кого на искусство взгляды школьные, т. е. те, которые у образованного человека лежат в том виде, в каком были получены в гимназии и университете, а таких миллионы— все, тем вещи Мещерского должны нравиться, а для тех специалистов, которые ломают себе шею, вещи Мещерского противны. Но между последними есть более спокойные, эти способны оценить иногда высоко Мещерского картины, но ничего не ждут и не интересуются самим автором.

Теперь о горьком личном чувстве—что «школа ушла вперед»! На выставке стоит вещь Бодаревского (кажется, «Сирота»)—большая картина. Посмотрите вот на что (только внимательно), как там написаны деревья, листья, стволы и самая голова и вся натура. Не смущайтесь, пожалуйста, что там около носа и около губ есть несколько более глубоких впадин, чем нужно: Бодаревский немудрящий рисовальщик и не... и потому не ищите у него того, чем художник трогает. Я прошу Вас посмореть на школу, на то, как он пишет.Посмотрев внимательно на голову у Бодаревского, перейдите к Харламову, благо есть тут близко его головки итальяночек. У Бодаревского тело—настоящее тело, в тех условиях, в каких оно находится. Телесной краски нет вовсе, все написано какими-то совершенно новыми, взятыми непосредственно у натуры тонами, не то коричневатыми, не то серовато-розовыми, и на этом налет загара, на теле, на волосах, на руке скользящий тон неба, на платье, на белье и ниже—словом, живая действительность. У Харламова же все выдумано, очень мило, очень красиво—словом, то же, что у Мещерского. Один смотрит на натуру непосредственно, другой взял напрокат все, и палитру и краски. Что лучше—не знаю, пожалуй, дело пока вкуса; говорю: пока, до совершеннолетия, а тогда видно будет. Впрочем, и теперь уже видно. Обратите внимание на портрет Репина Стасовой[39]. Посмотрите, ради бога, какая оригинальность во всем: все лицо сверкает по отклоняющимся плоскостям настоящими живыми тонами, а руки? Отсюда перейдите к портрету моему Л. Г. Г.: «Девушка с корзиною цветов», и Вы ясно увидите, что это только художник притворяется, что будто бы он написал это на берегах Средиземного моря, среди мрамора и роз, а в сущности это сделано в комнате в Петербурге, и главное в комнате, да и то не верно в красках,

а так, как, наконец, по рутине выходит. Вот что значит писать двадцать лет для публики. Это не конец. Посмотрите «Ремонтера» Кузнецова. Каков гусар? Его синее сукно на солнце! Каков барышник, его голова и сам помещик, а там дальше: свинья, забор, ворота. Словом, и земля и небо. Еще шаг, и в русской живописи появится сверкающая краска! Его же «Полевые цветы»[40], не будь там скверных облаков, эта вещь была бы полна солнца, воздуха и света; белое платье в тени, особенно рукава. Да ведь этак только теперь начинают писать. Вот элементы, которые указывают, что колорит начинает пробиваться все сильнее и сильнее.

Ну, а что касается Репина «Ивана Грозного», то этакой живописи современное искусство в Европе дает не много. Как это странно: написал много, а доказал весьма мало, чувствую. Вот если бы вместе пройти, я доказал бы больше. Да, Волкова-то и забыл притянуть снова. Его «Начало зимы» именно тем и виновато, что начинает отставать: написано на память и в мастерской. Ну, да это до другого раза.

Преданный Вам И. Крамской.

18 февраля 1885 г.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич! Неверное или не совсем точное сравнение, разумеется, не хорошо и дает много поводов к возражениям, но неточное сравнение—преступление вовсе неважное, сравнительно с предвзятым и заведомо намеренным нежеланием отнестись к вопросу беспристрастно. Достаточно одного имени Григоровича, чтобы понять, что ему именно статьи Ваши не понравились и почему.

Но это не важно и весьма мало интересно. Важно уметь возразить и ответить по существу. Я изложу здесь, что художники разумеют под известными терминами (да и то не все: и у них бывают бесконечные споры), для того, чтобы Вам было удобнее переводить на литературный язык. Повторяю чрезвычайно удачную параллель.

Колорит в тесном смысле—это то, что Вы говорите о крыше, покрытой снегом.

Колорит, в более обширном смысле—общая гармония целого полотна, гармония не выдуманная, а отвечающая законам сочетания дополнительных цветов. Но колоритом называют иногда также и способность подбирать цвета, как букет (Ма-

ковский Константин)—это низшая степень чувства колорита. Чаще всего слово «колорит» Д. В. Григорович употребляет в этом последнем смысле. Он полагает, что Маковский прирожденный колорист; по общепринятому же мнению художников, Маковский—красочен.

Художник-колорист, в настоящем смысле слова, будет тот человек, который находит на палитре именно тот тон и цвет, какой в действительности есть или какой он большему числу людей кажется. Объективный колорит так же редко встречается, как и беспристрастие. Под тоном в живописи разумеют или цветность или силу (т. е. пропорциональное отношение света к полутонам и теням), чаще же всего под тональностью подразумевают и то и другое вместе.

Рисунок в тесном смысле—черта, линия, внешний абрис; в настоящем же смысле это есть не только граница, но и та мера скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности. Слишком углубленные впадины или излишне выдвинутые возвышенности суть погрешности против рисунка. Совершеннейший рисунок будет тот, в котором плоскости и уклонения форм верно поставлены друг к другу, и величайший рисовальщик будет тот, кто особенность всякой формы передает столь полно, что знакомый предмет узнается весь по одной части. Рисунок чаще достигает объективности, нежели краска.

И, наконец, сочинение, композиция.

Слово композиция—слово бессмысленное в настоящее время. Композиции именно нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное. С этого только момента начинается для него возможность выражения, подмеченного по существу; и когда он поймет, где узел идеи, тогда ему остается формулировать, и композиция является сама собою, фатально и неизбежно, именно такою, а не другою. Словом, в этой последней части произвол менее всего терпим в настоящее время. Теперь—есть ли правда в Вашем сравнении колорита в живописи со слогом в литературе? Бесспорно есть, и огромная. Но, как всякое сравнение, оно кое-где и не совпадает. Оговорив кое-что, смело можно продолжать в начатом тоне. Я желал бы знать, синонимы ли в литературе слова: слог и стиль. Они часто употребляются как однозначащие, и Вы сами в письме (настоящем) их употребляли в этом же смысле, а между тем мне кажется, они не совсем однозначащие. Стиль (перо) есть манера выражаться; слог же, включая

в себя манеру, обнимает и общий характер понятий автора о внешнем мире. Это, стало быть, и будет то самое, чем полотно останавливает на себе глаз зрителя прежде всего, прежде, чем человек успеет, так сказать, опомниться. То, что я сказал, разъясняет ли Вам что-нибудь в занимающем Вас вопросе? Вы видите, что я не следую Вагнеру и не беру подобий из области литературы параллельно с живописью: это Вы лучше моего сделаете, когда отдадите себе ясный отчет, что именно известное слово выражает.

То же, что Ваши статьи имеют вредное влияние и на самих художников, есть не более, как припев к главной песне, о вредном влиянии статей на учеников Академии. Это я уже слышал. Там так больно почувствовали удар (о лекциях профессоров перед картинами на Передвижной выставке), что идет буря, по крайней мере—волнуются.

Все, кроме Григоровича, Вам говорят, что колорит нельзя уподоблять слогу. Хорошо, поправьте для них, присоедините рисунок, по которому, как по канве узоры, наложены тона́ и краски. Рисунка, так сказать, никто не видит (это скрытый фактор), а внешность картины—все. Слово «техника» тут ничего не поможет, потому что это есть только манипуляция. Слово же «колорит» помогает. Особенно, если колорит взят в смысле общей гармонии и эффекта, действующих на глаз. Мы теперь исправляемся, пока, в местном колорите, но это ступень к общему. Поправка полезна для успокоения огромного числа чистосердечных и совестливых тупиц, но она излишняя для лицемеров, как знаете.

Уважающий Вас И. Крамской.

Письмо В. В. Стасову[41]

Сиверская, 16 июля 1886 г.

Благодарю Вас, многоуважаемый Владимир Васильевич, за память. Письмо и статьи[42] получил и прочел. О статьях я уже слышал. Не скрою, что я был несколько удивлен, получив посылку, и удивлен приятно. В последние пять лет вокруг меня начала образовываться пустота. Очевидно, становится не интересно знать: что скажет Крамской. А он так много и так назойливо высказывался в своем кругу, что уже знают вперед, что он скажет. Но, впрочем, об этом речь еще впереди. О статье я напишу немного. Слишком много накопилось других горю-

чих материалов, и слишком глубоко я начинаю расходиться с близкими. Кто из нас прав и чей голос не противоречит истории—вот что для меня важнее всего.

Приговор Ваш роману Золя не расходится ни с моим собственным, ни с большинством мнений, которые я слышал. Все единогласно указывают, что превосходно изображен художественный мир вообще, фон, так сказать, и очень странно главные фигуры. Какой в самом деле это новый художник? Но какая внутренняя причина появления Вашей статьи о романе Золя? И почему Вы многие явления, которые, по моему мнению, заслуживали большего внимания и немедленного обсуждения, проходите молчанием? Например, хотя бы то же учреждение в Риме художественного «заведения». Или передвижные академические выставки? Во всяком случае, это наше домашнее дело, дело кровное. Я понимаю, что то, что совершается на всемирной сцене, имеет другой, более крупный масштаб, и потому обращает на себя внимание большего количества людей, но по своей внутренней значительности и содержанию она не заслуживает с нашей стороны исключительного внимания. Тем более, что Вы несколько раз говорите: «новое искусство, новые художники». Но в чем же состоит это новое? Для меня совершенно понятны и те немногие мысли, которые Вы высказываете, но я уже Вам говорил однажды, что этого совершенно недостаточно для вразумления всей аудитории, для которой Вы читаете. Мало того, аудитория эта фатально забракует своего профессора (и, спешу прибавить, забракует незаслуженно, потому что мысли и положения профессора вполне серьезны и имеют огромное содержание). И все-таки лектор во многом сам виноват. Вы, служа искусству, любя его и понимая его нужды, обязаны были употребить и прием разжевывания, т. е. поступать, как Белинский в свое время. Не скучать, а кропотливо и медленно, шаг за шагом, выбивать старые предрассудки из их позиций. Недостаточно сказать: «Рутинное, идиотское и подлое, старое искусство», а путем логики неизбежно привести читателя к тому, чтобы и он воскликнул: «Да, академическое искусство—действительно мертвое искусство!» Это обязанность критика. Это, наконец, в данном случае Ваша обязанность личная по отношению к тем, кто еще борется и выбивается из сил. Вы только теперь, наконец, увидали, что «консерваторство начинает новое наступление по всей линии, со всей своей тяжелой артиллерией давления и гашения». А я давно вижу

это и говорю. Я вместе с Вами воскликну: «Славно! Есть на что полюбоваться!», только не считаю возможным дать Вам право, как невинному, продолжать так, как Вы продолжаете: «теперь посмотрим, как-то ваш брат выдержит натиск и как-то с ним справится». Кто это «ваш брат»? Почему же и не Ваш? Вы чисты и невинны, Вы всегда являлись во-время, когда Вы были нужны? Вы всегда помогали? И Вы помогали так, как нужно? Нет, дорогой Владимир Васильевич, Вы не оказали своей помощи, которую могли; более того, Вы увеличивали тяжесть положения неумением, вернее, впрочем, нежеланием долго вразумлять тупых, но... искренних. А этих последних такое огромное количество, что Вы себе и представить не можете. Именно из этих-то искренних, но далеких от искусства, по обстоятельствам, людей и состоит та масса, которая задавит и Вас, и меня, и прочих! Ею-то и надобно овладеть прежде всего, а не аристократами мысли, которые с полуслова все понимают и которых всегда очень мало. Я не могу допустить мысли, чтобы все, пишущие в защиту Академии, были подлецы сознательные, чтобы они за очевидное вознаграждение писали в духе, убийственном живому искусству, чтобы они за деньги поддерживали Академию; нет, они в самом деле так и думают, как пишут, только думают-то они невежественно. Это одна сторона. Теперь другая—«новое искусство». Что ж это за штука такая, объясните, пожалуйста! Хотя я и сказал раньше, что я Вас понимаю вполне, но, быть может, и не понимаю? Быть может, когда Вы выскажетесь возможно пространно и терпеливо, то мы и разойдемся? И почему именно новое и есть настоящее? Нет, конечно, и очевидно нет! Потому что тогда пришлось бы допустить абсурд. Итак, какое же искусство настоящее? Вы видите, что я предпочел бы, в интересах дела, выбросить из Вашего лексикона слово «новое искусство» и заменить его словом «настоящее», в отличие от фальшивого. Как только перестановка эта произойдет, так сейчас же наступит и большая ясность понимания. Настоящее могло быть и сто лет назад, а фальшивое произрастать в 60-х годах. Словом, необходимо до очевидности разжевать вот что: при таких-то и таких-то условиях (климата, почвы, администрации) искусство растет хорошо и бывает наиболее искренно, а стало быть и настоящее; при других же—неизбежно растет одна фальшь. Вы скажете: «Я это говорил и указывал». А я Вам отвечаю: «Нет, не говорили, т. е. не написали на эту тему сочинения, а это необходимо». Это

нельзя только сказать, необходимо доказать. Ну, а доказательства всегда по необходимости пространны, потому что, во что человек раз поверит, то входит во все тончайшие изгибы его мозга и связывается со всеми психическими отправлениями. Все равно, ложное убеждение или истинное, оно одинаково проникает все фибры существа: поэтому необходимо вытравить ошибки из всех закоулков. Вы только что сказали верную мысль, но она столь нова, что об этом никто, положим, не думал еще. Попробуйте собеседника убедить. Вы протолкуете неделю и не выбьете старого. Через год смотрите: Ваш адепт пробует связать Ваше новое со старым своим хламом. А ведь он искренне соглашался когда-то с Вами. Очевидно, остались старые теории и преблагополучно живут себе. Вы эту азбуку, конечно, знаете, мне стыдно наполнять свое письмо этим, но я все хочу убедить Вас, что Ваша защита нового движения в искусстве не облегчит ему дороги и не готовит торжества.

Если Вы припомните, я писал Вам еще когда-то из Парижа, ровно 10 лет назад, писал об Академии и о том, что все внимание должно быть обращено на то, чтобы свалить старую систему образования художника, что академическая система есть главное зло; но Вы мне тогда отвечали, что я увлекаюсь и вдаюсь в лиризм, много говорю о пустяках и мало о главном, об идеях. А между тем прошло 10 лет, и теперь, как тогда, главный враг—воспитание молодых художников—остается во всей силе, и стоит прочно и непоколебимо... Теперь о нас, так называемых «новых». Причисляю себя к ним только потому, что Вы ко мне обращаетесь, как к таковому. Я думаю, что для человечества дороги не столько идеи художника, сколько холсты, в самом прозаическом смысле слова. Хорош холст—человечество его сохранит и будет помнить имя автора; не хорош сам по себе—кончено, им дорожить не будут. А там, хоть бог знает, пусть будут какие новые идеи—всем одна цена! Если Вы согласны с тем, что главный критерий, который только был, есть и будет, есть именно тот, что суть есть картина сама по себе, тогда мы во многом, быть может, во всем, согласны; нет, значит нам итти в ногу нельзя, и мы не поймем друг друга.

Например, я решительно не понимаю Вашей последней статьи о Верещагине[43]. Почему я должен преклониться, когда прекрасная идея и сюжет дурно исполнены. Выньте картину из коллекции, поставьте у себя в кабинете, и не пройдет трех недель, как Вам станет обидно, что голова отсутствует, рука

дурно исполнена, и вся картина слишком эскизно и без любви сработана. Надо любить искусство слишком головой и теоретически, чтобы прощать художнику небрежное исполнение—ради идеи. Потом, идеи искренни, пока они новы, но раз им прошло одно-два поколения, они теряют свою остроту и интерес, и если в холсте, кроме идей, не окажется чисто живописных качеств, картина отправляется на чердак. Разубедите меня, что я не прав. Понимаю также очень хорошо и то, что только подъем идей и качество содержания подымают самое искусство, но все-таки история искусств знает не того, кто изобрел, а того, кто сумел пустить в оборот изобретение. Худо это или хорошо—не мое дело. Я знаю только то, что художник должен с этим ведаться, зарубить это себе на носу и раз навсегда сделать главным своим догматом. Я говорю это как лицо, как художник. Обходя этим вопросы и туманно выражаясь, критика только дело портит. Ведь все не глупые люди увидят, что есть преувеличение, а раз что-нибудь неумеренно восхваляется—является законное желание посбавить спеси.

Перехожу к передвижным выставкам. Скажите, какой резон остается у Товарищества для дальнешего устройства обособленных передвижных выставок? Кроме денежного—никакого. Я говорю это теперь, пока не сказали это громко другие. И кто так скажет, будет всеми одобрен, как сказавший верную мысль. Раз это покажется всем верным, прощай Товарищеская репутация как инициаторов идеи. Мы становимся в ряды торгующих. Некоторые из наших говорят: «Наше искусство—не академическое. Мы добьемся признания этого и от российской публики». Наивные младенцы! Как хорошо, что они еще топорщатся, хотя давно для зорких глаз не укрылось сходство двух выставок. Выставка наша и выставка академическая уже давно сравнялись. Товарищество допустило образоваться другому художественному центру, оно оттолкнуло своей политикой многих, которые, мало-помалу соединившись, составили противовес Товариществу, и в глазах нашего неразвитого общества, как на взгляд всякого из публики,—одна выставка и другая почти равны. Что же будет в провинции? Уж, конечно, там еще менее могут разобраться, там мы будем просто к о н к у р е н т ы. Печально. Нет положения хуже, как положение глупого человека: время изменилось, обстоятельства сложились иначе, а он все продолжает воображать себя господином положения. Пусть другой, кто хочет, забавляется этим, а я не могу и уже

давно не могу. Я давно указывал, звал, суетился, но напрасно. Теперь дело ясное: Товариществу, как идее, пора умирать. Если оно не поймет этого, тем хуже для него. Оно станет смешным. Говорю это на тот случай, если Академия действительно начнет передвигать свои выставки, т. е. выкрадет чужую идею и изменнически убьет Товарищество. Некоторые полагают, что выставки передвижные в Академии состояться не могут. Дай бог, чтобы я ошибся, но если Академия хоть два-три года устроит передвижение—кончено—Товарищество, как идея, убито разом. Для всех ясно будет одно, что и та и другая группы желают только побольше получить с публики двугривенных. Какая жалкая перспектива! Что я вынес за эту зиму со времени возникновения слуха о передвижных академических выставках?! И никому это не казалось таким, как мне. По ходу человеческих дел я жду, что Товарищество прибьет к берегу, как негодное бревно, а сильное русло весело побежит вперед, и не далее, как лет через десять, самое большее, досужие историки вытащат это ископаемое и будут удивляться, отчего в сущности такое хорошее стремление, и довольно здоровое, не могло удержаться в господствующем положении и не оставило после себя преемников? Тогда-то вот и разберут, когда, кто и какие сделал ошибки. Что же касается того, кто спасует, примирится и облобызается с заверениями и покорениями, то это дело личной совести, и я никого судить не буду. Но от Вас хотел бы я услышать, что Вы разумеете под «примирением» и под словом «спасуете». Услышать желал бы не отрывочными фразами, а обстоятельным указанием предмета и лиц, обозначая и то и другое полными именами. А также не худо, если Вы объясните, при каких подвигах с нашей стороны Вы воскликнете: «Жив курилка!» И что значит—«жив курилка»? Я вот, например, искренне и глубоко ненавижу главную причину зла в русском искусстве, воспитание в Академии, и могу только утверждать, что ненависть к нему не может остынуть даже и в последний вздох мой (какая уж тут речь о примирении), а между тем—жив ли курилка? Твердить одно и то же, не сопровождая молитву делами общественного служения,—бесплодное занятие. Жаль мне очень и глубоко огорчительно, что в печати русской нет голоса, который бы раздавался в пользу настоящего искусства, но раздавался бы так, чтобы мы, его слабые адепты, чувствовали, что горизонты говорящего за нас гораздо шире наших собственных и что сознание у нашего вожака и защитника зорко следит и ничего не упустит без-

наказанно, что должно быть наказано; что главные положения, служившие основанием движению, будут разъяснены с должною полнотою, и спор станет невозможным. Не было этого прежде, теперь ожидать безрассудно. Приходится терпеть и молча вынести ликующую вакханалию, которая утвердилась в художественной критике. Писать самим художникам не безопасно по многим причинам: как раз художник договорится до того, до чего договорился Верещагин. Это во всяком случае не может служить в пользу искусства вообще. Гораздо лучше, когда за это дело берутся люди посторонние. Ну, что ж делать, я живу в дурную полосу, но совесть меня пока не упрекает!!!

Ваш И. Крамской.

Судьбы русского искусства[44]

...**Я** поступил в Академию в 1857 г., в класс гипсовых голов. Никаких словесных экзаменов (со времени уничтожения казеннокоштных воспитанников) не требовалось. Нужно сказать, что, до вступления моего в Академию, я начитался книжек по художеству: биографий великих художников, разных легендарных сказаний об их подвигах и тому подобное, и вступил в Академию как в некий храм, полагая найти в ее стенах тех же самых вдохновенных учителей и великих живописцев, о которых я начитался, поучающих огненными речами благоговейно внемлющих им юношей. Словом, я полагал встретить нечто похожее на те мастерские итальянских художников, какие действительно существовали. Рассказы товарищей о том, что такой-то профессор замечательный теоретик, а вот этот великий композитор, только разжигали мое воображение. В натурном классе я имел уже право избрать себе профессора в постоянные руководители*, которому я уже и должен был показывать свои классные и неклассные работы и выслушивать замечания и советы. Как видите, это правило было бледным отголоском когда-то живого общения между учителем и учениками и имело место за целые столетия до возникновения самих академий. На первых же порах я встретил, вместо общения и лекций, так сказать, об искусстве, одни голые и сухие замечания: что вот это длинно или коротко, а вот это надо постараться посмотреть на антиках, Германике[45], Лаокооне[46]... Видеть, как

* В настоящее время это правило не существует. *И. К.*

и что работает замечательный теоретик или творит великий композитор, мне (да и никому почти) не удавалось никогда. Одно за другим стали разлетаться создания моей собственной фантазии об Академии и прокрадываться охлаждение к мертвому и педантическому механизму в преподавании, но привязанность к вечерним рисовальным классам оставалась во мне очень долго. В то время это были чрезвычайно оживленные собрания молодежи: до 120 человек и более рисовали постоянно. Рисунки после классов брались домой. Обычай этот имел свои вредные стороны, так как приучал (иногда до фанатизма) предаваться излишней отделке, но имел также и хорошие: постоянное рассматривание его на досуге помогало развитию памяти, проверке впечатлений, а через то каждый рисунок был, так сказать, изучен до конца, насколько хватало сил и способностей. В классе живописи наступили для меня настоящие муки: я не мог понять, что такое живопись и что значит «краски»? Самые колоритные вещи здесь, при натуре, казались мне неестественными; замечания же профессора отличались и в этом случае тем же лаконизмом: «Плоско, коленка дурно нарисована, и чулок вместо следка», на другой день другой с равнозначущими замечаниями, но с иными вариациями: «Не худо, не худо... Э... Это не так, да и это не так! Все не так!!» Оставалось Товарищество—единственное, что двигало массу вперед, давало хоть какие-нибудь знания, вырабатывало хоть какие-нибудь приемы и помогало справляться со своими задачами. А так как тогда и в классе живописи позволялось заниматься после положенных трех часов и пользоваться натурой по найму (что на всех составляло безделицу), то и здесь ученик имел время вдуматься, выработать свой этюд—полюбить его. В конце каждого месяца, с приближением экзаменов, усиливалась лихорадочная деятельность, а последняя ночь часто просиживалась напролет за окончанием рисунков и приготовлением эскизов. С рассветом дня экзамена Академия полна, все сотни рисующих и пишущих налицо; развешивают и расставляют работы, потом, целыми толпами, обозревают, судят, чьи рисунки или этюды лучше всех; кому следует медаль или другая награда. Но вот приближаются роковые 10 часов утра, когда нас выгоняют, так как собирается уже ареопаг профессоров. Начинаются томительные часы экзамена. Каждый с лихорадочным сердцебиением старается не пропустить выхода Совета, чтобы поскорее узнать свою судьбу, так как немедленно после того нас впускали для обозрения. Но проходит обыкновен-

но срок, профессора вышли давно, а нас все еще не впускают... Откуда-то смутно начинают носиться слухи, что медаль, или 1-й № получил такой-то!.. Как? Почему?.. Не может быть! Наконец и собственными глазами удостоверяешься, что определение товарищей и свое собственное далеко расходится с приговором Совета! Нужно самому пережить эти минуты, чтобы понять муку неотвязчивых вопросов: почему это лучше того? Зачем такому-то дали медаль, когда у него натурщик не похож не только лицом (эта роскошь никогда в Академии не уважалась и не требовалась), а хотя бы корпусом? Что же это такое? И чего они требуют?.. Никогда, никакого разъяснения, точно совершают элевсинские таинства! Такую странность экзаменов нельзя было всегда приписывать какой-либо несправедливости; напротив, мы все как-то смутно чувствовали, что существует какая-то система, но какая? Этого, в целом, редкому из нас удалось уяснить себе; да и уяснившие не все могли с нею примириться, потому что грамматика — столько-то голов в росте человека, такие-то плечи, такой-то длины ноги, затем коленки и следки по возможности ближе к антикам — удовлетворяла не всякого. Правда, когда ученик, после многих годов, усвоит, наконец, пропорцию человека, поймет механику движений и с талантом передаст верно натурщика, с его лицом, руками, корпусом, со всеми индивидуальными особенностями, то не было примера, чтобы такой рисунок или этюд не взял бы временно перевеса над рутиной и схоластикой, но господствующие взгляды в Совете неизменно оставались на стороне антика и схоластики. Но сколько крови будет испорчено, сколько жизней искалечено без надобностей, прежде чем кому-либо удастся пробиться! Нельзя сказать, чтобы мы не пытались вовсе найти исхода, и я помню наивные речи товарищей ораторов, что следует попросить Совет, чтобы нас допустили присутствовать на экзаменах, разумеется, без права голоса, и только в качестве самых почтительных слушателей. Ведь, говорил оратор, вообразите, какое сбережение крови, здоровья, времени! а главное: чтобы мы узнали, и как это было бы для нас полезно и интересно... Один профессор говорит, другой профессор говорит, третий говорит... и о чем? О рисунке, о живописи, о композиции? А!? Как все это нас может двинуть вперед! Только... только это не состоялось... мы не просили. Иногда, впрочем, натурщики разъясняли нам кое-что, так как они были единственными счастливыми слушателями этих лекций. Бывало, пристанем: ну, Тарас,

голубчик, скажи, пожалуйста, что они там такое говорят? Как это происходит? «Да как? Сначала все так тихо, по-иностранному разговаривают между собою, а потом заспорят и почнут уже по-русски». Конечно, при таком порядке пустить слушателями хотя бы и учеников Академии—неудобно.

Итак, результаты экзаменов, наполняя сердца наши тревогой, а головы недоумением, не могли быть орудием образовательным. Оставалось, кому нравилось, ловить отрывки профессорских советов, вроде вышеприведенных.

Мало того, что в область техническую вносилась схоластика, существовал, да существует и теперь, чрезвычайно вредный предрассудок относительно сочинений. Я знаю, что вопрос этот один из самых неясных, что он не решен положительно ни для одного учебного заведения, но нигде он не приносит таких гибельных плодов, как в Академии художеств, потому что в том возрасте, когда всякие сочинения по задачам в учебных заведениях прекращаются и у мальчика остается какое-то смутное представление в памяти о каких-то классных упражнениях и задачах, когда, наконец, ни сторона испытующая, ни испытуемые не смотрят на это, как на творчество,—в этом-то именно возрасте юноши только становятся учениками Академии. Это уже не дети: редкий вступает моложе 20 лет, а сочинять начинают еще позднее. И в то время, когда у него в голове начинают появляться свои собственные фантазии, часто неглупые и оригинальные, еще чаще, разумеется, незрелые и, быть может, смешные, их, однакож, никто не тревожит и не вызывает на свет божий, до них никому и никогда нет никакого дела. Напротив, все старание употребляется на то, чтобы внушить, что сочинять следует, как «Иосиф толкует сны хлебодару и виночерпию», или он же, «продаваемый братьями»,—словом, то же, что всегда и везде от сотворения мира задается. Говорили, что у профессоров были даже книги с сюжетами, откуда они и заимствовали. Сколько я себя помню, эта премудрость мне не понравилась с первого же шагу, и я никогда не мог к ней приспособиться и с нею примириться. Мне уже в то время казалось, что сделать эскиз можно только тогда, когда в голове сидит какая-либо идея, которая волнует и не дает покоя, идея, имеющая стать впоследствии картиной, что нельзя по заказу сочинять, когда угодно и что угодно. Но их все-таки требовали хотя и менее строго, чем теперь, когда не экзаменуют даже рисунков без эскиза: тогда еще экзаменовали. Помню, как теперь,

один сострадательный совет моего товарища, желавшего принести мне пользу, открыв секрет своего способа композиции. Я, говорит, беру лист бумаги и пачкаю его во всевозможных направлениях углем, карандашом; потом растираю тряпкою, ладонью, пальцами; вешаю его на стену, сам ложусь на диван и долго, долго смотрю: на что эти пятна похожи, до тех пор, пока эти пятна не покажутся мне людьми; тогда я поскорее, стараясь не забывать, начинаю ловить красками, карандашом, чем попало, и это так хорошо выходит, что я часто получаю первые №№, как ты знаешь!.. Другой практиковал творчество несколько иначе: он старался провести на чистой бумаге красивую кривую линию (чувствую, как это мало понятно читателю), и когда ему удалось найти, по его понятию, эту хорошую кривую или несколько кривых, он старался расположить уже фигуры непременно по этой кривой, во что бы то ни стало. Вот каких виртуозов вырабатывала Академия*. Эти способы творчества были не без основания: они вытекали из советов профессоров, так как мне самому неоднократно приходилось слышать следующие замечания: «Старайтесь располагать группы пирамидально; не становите фигуры задом; главная фигура в картине не должна быть профилем. Посмотрите да покопируйте с эстампов: Пуссена, Рафаэля!» и странно, Пуссена рекомендовали непременно прежде Рафаэля. Или: «Мы, изволите видеть, всегда воображаем себе прежде всего пятно, пятно прежде всего и потом уже в этом пятне людей...» Один раз мне удалось проникнуть к профессору дальше первой комнаты, по случаю его нездоровья, и тут мне, в этом святилище, представился эскиз несостоявшейся картины, о котором ходили слухи, что это удивительное сочинение. Я жадно впился глазами и весь превратился в зрение. Замечая действие своего создания, профессор начал мне объяснять его достоинство; упомянул о каких-то чрезвычайных обстоятельствах, помешавших картине увидеть свет божий, и кончил так: «Да вообще я много работал за этим и много прочел трактатов о сочинении и постарался располагать свои группы так, чтобы рядом с величественным и прекрасным было ужасное, рядом со спокойствием—движение, рядом с трагическим—смешное. Сам Карл Павлович (Брюллов), глядя на этот эскиз, сказал: «Да это все жевано и пережевано». Вот что составляло сущность наставлений в интереснейшем отделе искусства**...

---

* Все это осталось без перемены. *И. К.*

** Все это остается в том же виде. *И. К.*

Письмо А. С. Суворину[47]

(Выставка Верещагина в Вене)

С.-Петербург, 20 ноября 1885 г.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич! Только что получил письмо из Вены от очевидца выставки Верещагина. При письме приложены некоторые фотографии и каталог. Фотографии именно с тех картин, которые производят наибольшую сенсацию и потревожили даже венского архиепископа. Честь во всяком случае исключительная для художника! Теперь уже не подлежит ни малейшему сомнению, что такое Верещагин. К сожалению, человек этот выпустил из рук самую завидную роль, которая когда-либо доставалась или напрашивалась художнику. В нем соединялись почти все условия для такой роли: большой талант, огромный ум, весьма разностороннее образование, наследственные денежные средства (для художника довольно солидные) и непреклонный характер. Чего ж ему недоставало, чтобы выполнить задачу? А что задача художественная им не выполнена, это теперь уже вне спора и сомнений. Немецкий критик (Пехт?), отзыв которого был приведен в «Новом времени», в общем недоволен Верещагиным и за многое его осуждает, к сожалению, только нисколько не убедительно, потому что с той средневековой точки зрения, на которой стоит немецкий критик, позиция Верещагина неуязвима, и Верещагин может отвечать на обвинения с олимпийским спокойствием: «Покорно благодарю! Вы полагаете, что приемы Рафаэля или Рубенса обязательны и теперь? Ну, и прекрасно, продолжайте себе полагать на здоровье!» (уже одно соединение таких двух имен крайне неудачно). Одно замечание там есть верное: это несоответствие размеров холста с содержанием картины, что очень часто встречается у художников вообще, но чего у Верещагина быть не должно. Между тем ничтожнейшее содержание помещено на огромном полотне и, наоборот, серьезный и глубокий мотив на маленьком, да вдобавок и исполнен кое-как, эскизно и наскоро. Кроме этого, все остальное в статье немецкого критика—профессорская болтовня, не больше. Нет, Верещагина необходимо судить на иных основаниях: во-первых, на основании тех целей и задач, которые художник сам себе поставил и которые он столь громко пропагандирует своими каталогами, и которые я готов принять всерьез; во-вторых, на основании того простого здравого смысла, которым наделено, к счастью, большинство людей

и, в-третьих, на основании теории, нигде еще не записанной; систематически, но такой, которая, однакож, проходит красной ниткой по всем художественным произведениям второй половины XIX столетия. В чем эта последняя теория состоит, я формулировать не берусь, но путем вопросов по существу надеюсь хотя несколько ее обнаружить и наметить общее расположение.

Вопрос первый: что такое картина? Такое изображение действительного факта или вымысла художника, в котором в одном заключается все для того, чтобы зритель понял, в чем дело; чтобы было начало и конец и чтобы для объяснения одного холста не надобно было бы другого, во что бы то ни стало. Верещагин сплошь и рядом нарушает это основное положение, например, солдат на часах на высотах Шипки, засыпаемый снегом, расположенный по-детски на трех холстах: на одном он еще виден, на другом до половины засыпан снегом, а на третьем что-то уже бесформенное; все три под одним названием: «На Шипке все спокойно!» и в примечании сказано: «Донесение генерала Радецкого тогда-то». Положим, что у Верещагина есть и кроме этих кое-что поважнее, есть коллекция картин (ташкентских), которые, будучи взяты все вместе, производят известное впечатление, но и в ней две половины, правда, независимые одна от другой, из которых одна этнографическая (лучшая), другая же, носившая название «Поэмы в 9 картинах» (двух картин недоставало, и они так и не были написаны). Вот эта-то половина и состоит не из картин в тесном смысле, а, так сказать, из глав какой-то книги, в которой, между прочим, есть пирамида черепов, посвященная всем великим завоевателям прошедшего, настоящего и будущего времени, так что каждая картина должна быть рассматриваема в связи с другими: тогда только можно понять, что, собственно, хочет сказать автор. И так как поэма осталась неоконченною, то и понять вполне, к сожалению, невозможно, а потому невозможно и критиковать его идею. Между тем картины, сами по себе взятые отдельно, не настолько разработаны, чтобы сделаться драгоценными для зрителя, несмотря на свой часто блестящий колорит. О картинах из последней турецкой войны приходится сказать то же самое, что и о поэме в 9 картинах. Будучи собранными вместе, они наводят зрителя на известные мысли. Здесь и художник достигает намеченной им цели, только, к сожалению, в ущерб своей художественной репутации. Так как ни одна картина не кончена, как картина, то у зрителя возникает неудовольствие:

зачем эта книга написана на таких громоздких листах. Было бы и целесообразнее и лучше, если бы мысли художника были распространены посредством литературы в одной маленькой книжечке.

Рядом с картинами войны были выставлены этюды и несколько картин из путешествия в Индию. Этюды—большинство, превосходные, и некоторые выше всякой похвалы. Скажут: все-таки, стало быть, средства живописи ярче слова в известном случае и в известном настроении, и что живопись сильнее литературы в своей сфере. Это правда, но в таком случае пусть кто-нибудь докажет, что такие холсты Верещагина, как «Въезд принца Уэльского в Джейпур» или «Белая мечеть», или еще белая стена с белыми фигурами индусов (последняя выставка в Петербурге), или вид Кремля—суть картины[48].

Вопрос второй. При каких условиях картина становится художественным произведением? Художественное произведение, возникая в душе художника органически, возбуждает (и должно возбуждать) к себе такую любовь художника, что он не может оторваться от картины до тех пор, пока не употребит всех своих сил для ее исполнения; он не может успокоиться на одних намеках, он считает себя обязанным все обработать до той ясности, с какою предмет возник в его душе. И когда его дело сделано, то зритель, привлекаемый к картине сначала чисто притягательною внешностью, чем больше смотрит на эту внешность, тем более наслаждается, тем более замечает деталей, а если художественное произведение живописи имеет еще идею, содержание, то удовольствие возрастает и переходит, наконец, в убеждение, что та сторона жизни, какую показывает художник, никакими иными средствами, кроме живописи, и не могла быть передана с большею убедительностью. Такого рода картину Вы можете вынуть из общей коллекции, поставить ее отдельно, и в этом случае она не только не проиграет, а, напротив, выиграет. В ней, как в драме, есть начало и конец, а исполнение характеров, отделка предметов всякий раз будут давать новую пищу человеческому вниманию. Поэтому-то нет достаточного предела в исполнении, и художник всегда будет желать еще более выпукло реализировать людей и природу. Намеки же годятся только для иллюстраций, на что никто не тратит внимания более пяти минут, совершенно достаточных для уразумения изображения. Если у художника нет стремления оканчивать картину, то или художник сам не любит свое произведение, или оно есть

плод холодной мысли и предвзятых намерений. В обоих случаях цель живописца—не картина сама по себе, а что-то другое. Люди, знакомые хорошо с произведениями живописи практически и теоретически, знают также, что слишком долгое и кропотливое оканчивание часто есть смерть картине, но большой талант тем и отличается от малого, что очень скоро научается и постигает равновесие. Могут быть случаи, заставляющие и великий талант торопиться окончанием своих произведений, но это не мешает ему производить все-таки свое действие. Достоевский в литературе очень пригодный здесь пример; Тургенев, не имевший нужды торопиться, может быть обратным примером. Верещагин между художниками поставлен почти так же, как Тургенев между литераторами. Эта оговорка необходима для устранения недоразумения относительно причины известной неоконченности исполнения Верещагиным картин. Возникает вопрос: есть ли у Верещагина картины в вышеуказанном смысле? Есть, и довольно порядочное количество. В 1868 г., в здании министерства государственных имуществ, была этнографическая ташкентская выставка, после покорения этой страны, на которой были выставлены тогда первые 22 картины Верещагина. Выставку эту я помню слишком хорошо, был на ней много раз, и все с большим удивлением и удовольствием любовался его картинами, сознавая, какая великая сила заключена в неизвестном тогда имени. Недостатки его и тогда были для меня очевидны: рыжевато-черный колорит и некоторая деревянность черты и формы. Оба недостатка можно было отнести к неопытности и, так сказать, молодости; и, действительно, от рыжевато-черного колорита он очень скоро и блистательно освободился. Второй же недостаток — недостаточно тонкое и недостаточно гибкое чутье формы—заставлял тревожно и с сомнением смотреть на будущее, потому что этот недостаток очень серьезный. Но как бы то ни было, а только на той выставке была картина «Опиумоеды», самая великая и замечательнейшая вещь, когда-либо написанная Верещагиным. Выставка 1874 г. (ташкентская) была несомненным шагом вперед во многих отношениях и особенно в смысле колорита, свободы и уменья распоряжаться массами, но рисунок обнаружил непоправимый и органический недостаток художника (это было и мною в свое время высказано в письме, по обязанности). Говоря о рисунке, я должен сделать тщательное его определение и указать, почему он имеет такую роковую связь с внутренним миром художника.

Рисунок—это не есть только внешняя черта или очертание предмета. В смысле грамматики Верещагин рисует верно и даже прекрасно, но черта его пряма и угловата, не повинуется движению и не передает всех изгибов тела или материи. Тушовка и светотень не подражают природе в переходах и едва уловимых поворотах плоскостей. Все тонкое отброшено, но не потому, что этого не нужно, а потому, что художник этого не может сделать, а не может он сделать потому, что он этого не чувствует, а так как он этого не чувствует, то его прямой расчет это игнорировать. Пока он был молод, учился, мучился, наблюдал, он старался и хотел сделать и, несмотря на хотение, не мог. Это и было ясно в первый же момент его появления. И хотя был тут же рядом и другой недочет колорита, но недостаток колорита поддается более культуре, а если и не поддается, то и без него главные свойства живописи могут дать все, что нужно. Недостаток колорита, собственно говоря,—внешний недостаток, недостаток наряда перьев для привлечения к себе внимания, тогда как недостаточное чутье формы лишает человека возможности владеть выражением лица. У тех, кто призван к живописи, как искусству передавать внутренний мир человека внешними формами,—чувство волнующейся и движущейся линии и формы ужасно развито. Человек, так сказать, с этим рождается, и этому не учатся. Учатся общим размерам, отношениям, пропорциям человеческого тела, до некоторой степени учатся взаимодействию форм, т. е. механике движений, но никто не может научить другого почувствовать, на сколько минимальных линий одна плоскость выше или ниже другой или под каким углом (до известной степени) одна плоскость наклонна к другой. Начинающему (если он сам не увидит и не почувствует) можно указать, объяснить, и он воспримет умом, до известной степени; но все его усилия практически приложить к делу не увенчаются успехом, и никогда этим он не овладеет, если чувство к тому в нем отсутствует. Повторяю, с этим родятся. И если этим качеством кто обладает, он, стало быть, обладает самым могущественным средством живописи, и только тому может быть доступно решение высших живописных задач. Верещагин никогда, за исключением первых его вещей, не ставил себе задачей выражение человеческого лица самого по себе—он всегда предпочитал перенести выражение на всю фигуру или, еще лучше, на много людей, на фон, на пейзаж и т. п., уклониться от решения настоящей художественной задачи и заменить все это живописью,

блеском, сюжетом... «Позвольте, останавливают меня, вы обмолвились словом «сюжет», разве это не важно? И не обличает ли, сюжет богатство воображения и наблюдательности художника?» ...Еще бы, конечно, обличает, и у Верещагина есть сюжеты, например, «Переодевание» или, как она была названа, «Победители»[49], где турецкие солдаты примеряют русские мундиры и смеются. Эта картина одна из лучших после первых картин. Но не угодно ли теперь взять эту картину из коллекции и поставить ее поближе к интимной жизни человека, выдержит ли она пробу продолжительного рассматривания: что в ней остается, за исключением сюжета, такого, что дало бы пищу уму и чувству надолго? Не надобно, впрочем, уничтожать достоинства действительные, где они есть, и надобно оговориться, что картина эта, кроме сюжета, интересна со стороны живописи. В ней необыкновенно верно трактованы массы: люди к пригорку и общему фону, отношение всего этого к небу, и как верно на всем этом лежит свет! Но человеческие лица отсутствуют: выражение на них намечено слишком общими массами; понять выражение можно, но увидать живую душу человека нельзя. Все слишком— эскиз и намек. Достаточно ли этого всего для торжества нового искусства перед прежним—не знаю. Но что оно не удовлетворяет присущего всем чувства зрения—это верно. Человечество всегда дорожило теми художественными произведениями, где с возможной полнотой выражена драма человеческого сердца или просто внутренний характер человека. Часто изображения одного только характера бывает достаточно, чтобы имя художника осталось в истории искусства. Однакож дело это, говорят, минувшее; подобные задачи набили оскомину—пора вывести хоры, заставить говорить историю (т. е. ту среднюю, которая слагается из взаимодействия миллионов единиц)[50]. Нечего копаться в малостях с микроскопом. Прекрасно, примем это провозглашение всерьез и посмотрим, насколько Верещагин выше своих современников, бравшихся за подобные же задачи.

Он, как художник самой последней формации, действительно после 22 картин и этюдов круто повернул на новую дорогу. Выше я сказал причину этого поворота и теперь прибавляю, что пройденный Верещагиным путь сделал его уже неспособным возвратиться к началу: попробовать написать голову приблизительно так, как пишут и теперь лучшие художники. Положим, не порок, когда человек чего-нибудь сделать не может, но Верещагин исполнением своих картин дает понять, что этого и не

нужно. И вот это-то положение, выдвигаемое вперед для отвода, и несостоятельно. Новое искусство, насколько оно успело высказаться, не отвергает индивидуальности,—напротив, затрагивая и занимаясь по преимуществу массами, оно старается о том, чтобы толпа состояла из живых людей, с их разнообразными анатомическими и характерными особенностями. Верещагин же придерживается того мнения, что живопись, и покинув этот путь, в состоянии исполнить свое назначение; но вот в определении этого конечного назначения живописи он и ошибается. Он, очевидно, полагает, что живопись может быть публицистическою, не переставая быть творческим искусством, и что будто при этом не произойдет перерождения: из самостоятельного деятеля оно не выродится в служителя проповедников политических, социальных и исторических доктрин, т. е. искусство не станет делом просто рассудочным. Что будет результатом такой деятельности—не знаю, но очевидно, что картин, как самостоятельных художественных произведений, не останется, т. е. останется, да немного, да и то не те, на которые художник рассчитывал. Потому что все картины Верещагина страдают, как я сказал уже, такою спешностью, что при вторичном обзоре теряют и ту долю интереса, которую имели вследствие своей новизны. Если же вынуть из коллекции картину и лишить ее той обстановки, при которой публика смотрела ее, и поместить между произведениями других художников, то эскизность уже станет просто обидною. А между тем есть тут же рядом всегда превосходно написанная какая-нибудь стена или внутренности дворцов и мечетей; но так как Верещагин занимается живописью, очевидно, не для этого, а простирает свои претензии гораздо дальше,—а именно: он философствует, определяет и истолковывает значение исторических фактов и, так сказать, подводит итоги, изображает людей,—то чрезвычайно важно, наконец, и подвести итоги его усилиям в этом направлении.

Первая его выставка 22 картин, в 1868 г., по своему внутреннему достоинству—самая серьезная. Вторая, 1874 г., ташкентская, с прибавлением живописной поэмы,—самая блестящая и поразительная. Эта выставка завоевала ему самые горячие симпатии русских художников и общества, хотя в то же время оставила вопрос живописи как творческого искусства по существу открытым. Тогда же можно было слышать, что пока это только этнография; что даже бытовая сторона покоренного народа отсутствует, что те несколько сцен, которые происходят

на базаре и на площадях, суть только парады, а самый дух народа и нравы его не показаны и художником не наблюдались — почему? неизвестно, но можно было в оправдание сказать, что проникнуть в интимную жизнь жителя Средней Азии есть вещь невозможная для европейца и что подвиг художника и без того слишком обширен и т. д. Я привожу все это к тому, чтобы указать, какой высокий запрос был предъявлен к художнику и на что его тогда считали способным. Выставка 1878 г.: война болгарская и этюды Индии, а также и некоторые картины из истории Индии (которые, так тогда говорили, были начаты с целью показать некоторую духовную связь во всеобщей истории народов и т. д.), не уронив художника как живописца, открывала огромное поле для возражений и не столько с патриотической точки зрения, сколько по существу, и со стороны идеи и со стороны исполнения. Почему, например, самый значительный сюжет у него — «Осада Плевны 30 августа»[51] (где государь император со свитой) трактован так небрежно и в таких мизерных размерах, а «Дорога в Плевну», чистый пейзаж, занимает огромное полотно? Почему опять «Панихида»[52] до того небрежно исполнена, что и солдат (за псаломщика) и священник — оба написаны с одной и той натуры, а поле, усеянное трупами, до того бесформенно, что решительно невозможно понять, что это на земле: рассыпанная ли капуста или человеческие головы и тела? И чем ничтожнее задача, тем лучше исполнение. В этюдах Индии все неодушевленные предметы — решительные шедевры живописи, чуть же только дело касается фигуры и головы, то или они исполнены кое-как («Переодевание», о котором выше было говорено) или же повернуты затылком. Нельзя не указать также на один сюжет, который по расчету художника должен бы производить потрясающее впечатление: это найденный, после взятия Плевны, турецкий госпиталь; в каталоге было даже описано, что это такое за ужас. И вот уж тут-то, казалось (раз художник ничем не стесняется), мастер и большой живописец прямо на месте, потому что ни этих ужасных лиц, ни фигур, ни этих мрачных красок, ни всего хаоса живых и мертвых никакие слова не перескажут. Казалось, одна живопись своими средствами могла убедить в действительности и произвести, хотя ужасное, но зато вовеки незабываемое впечатление. И что же?

Все помнят только одно, что ровно ничего нельзя было понять в картине, да и просто не было в ней ни одного ни мертвого, ни живого лица. Нельзя не вспомнить и не пожалеть также

еще об одном сюжете, который художник видел: это геройский народный подвиг, простое исполнение долга: в горах, во льду, траншеи и часовые. Для такой картины необходимо было употребить столько времени, сколько только возможно. Содержание во всяком случае искупило бы всю затрату и сберегло бы эту картину на веки вечные, а теперь сама по себе она решительно ни для кого не нужна. Довольно, что на нее взглянули и могли понять, что солдату приходилось переносить, но художнику-то? Неужели ему этого достаточно? А ковры и ажурный мрамор, расписные купола и оружие с дорогими насечками—неужели это значительнее? К чему же тогда весь этот шум? К чему эта игра в идейность, когда она только на языке человека, а не выходит из сострадающего человеческого сердца? Зачем этот холодный и голый ум, так развязно и слегка разыгрывающий трагические и ужасные вещи для человека? И почему это такое событие, как «Въезд принца Уэльского», потребовало таких размеров, как будто дело идет по меньшей мере о всемирном потопе, тогда как самому даже наивному человеку очевидно виден был расчет художника.

Последняя выставка Верещагина в Москве и Петербурге в 1882 г. уже вовсе не имела успеха, и художник, кажется, обиделся... на Россию! Да, удивительный город Петербург и удивительное российское общество. Совершенные невежи: приняли всерьез когда-то данные обещания художника и стали настойчиво требовать выполнения высокой миссии от него, когда он вовсе и не был намерен ее исполнять.

Вольно же ему (т. е. обществу) было быть столь наивным и несведущим, что оно не могло отличить настоящий драгоценный металл от композиции.

Последняя сенсация, которую производит наш художник в Вене, к сожалению, такого сорта, что если этот гордый дух не поврежден психически, то его должно мучить глубокое раскаяние. До сих пор художник наш проповедывал, что писать можно только то, что видел собственными глазами, и вдруг откуда-то у него возникла потребность изобразить... евангельские рассказы. Можете себе представить! Ведь это Верещагин—наиболее оригинальный и правдивый живописец! Ведь это не может быть спроста! Еще бы, конечно, не спроста! Жаль, что этих картин не увидит русская публика (как говорят), искренне жаль! Потому что они, вероятно, нигде не будут оценены по своему настоящему достоинству, и я решительно и серьезно

утверждаю, что если где их следовало бы выставить, для того чтобы художник узнал о себе правду, то это именно в России, потому что очистительная обедня венского архиепископа и его окружное послание—суть только пущий туман и убеждение только самого Верещагина, что он есть альфа и омега искусства.

Вот что сообщают мне очевидцы выставки: «Казнь англичанами сипаев» и «Казнь наших цареубийц»—картины большого размера; первопланные фигуры—в натуральную величину. Обе картины живо передают события, но написаны как бы для панорамы; последней вредит неудачно написанный падающий снег. К этому не лишнее прибавить, что, судя по фотографии с картины, на последней толпа да и жандармы конные—не совсем русские, точно писал иностранец.

...Картины религиозного содержания трактованы эскизно, а чтобы дать о них полное понятие, необходимо прибавить, что, например, «Иисус в пустыне»—фигура 4 вершка, «Пророчество»—голова Христа (затылок)· 1 вершок, «Иисус у Иоанна в пустыне»—размеры те же самые, и так все. «Христос на озере Тивериадском»—совершенно пейзажная картина, и вся фигура Христа 2 вершка; то же самое и его «Св. семейство», «Воскресение» и пр. Последние две несомненно замечательны, только не в художественном смысле. Последняя написана при дневном свете, так что совершенно непонятно, как могли днем испугаться и бежать вполне вооруженные воины.

Потом, на всех прочих заграничных выставках Верещагин объявляет, что не продает; на этой все продается, каждой вещи назначена цена. Бóльшая часть этюдов—маленькие, в отличных рамах, назначены в 100—150—200—400—600 гульденов, или на рубли 80—120—160 и т. д. До сего времени (13 ноября) не продано ничего»...

Судя по фотографиям, точка зрения у Верещагина на евангельские события действительно оригинальна: до сих пор никто еще не писал Христа со спины и с затылка...

ПРИМЕЧАНИЯ

Иван Николаевич Крамской был крупным художником и общественным деятелем своего времени.

Он учился в Академии художеств (1856—1863). Обладая инициативным, энергичным характером, он возглавил то движение среди учеников Академии, которое привело к коллективному выходу из нее

четырнадцати конкурентов на первую золотую медаль. Отказавшись в будущем от всякой поддержки со стороны Академии, молодые люди организовали, по типу бытовых коммун 60-х годов, первую Художественную артель для приема заказов и взаимной поддержки.

Несмотря на то, что деятельность артели проходила под постоянным наблюдением полиции, эта первая общественная художественная организация в России просуществовала до 1870 г., до момента возникновения Товарищества передвижных художественных выставок. Крамской был организатором и вдохновителем деятельности артели. Он вышел из нее до ее окончательного распада, вследствие принципиальных разногласий с товарищами по вопросу об оценке поступка художника Дмитриева-Оренбургского, члена артели, уехавшего за границу в качестве пенсионера Академии. Крамской принимает активное участие в жизни Товарищества передвижных выставок, вначале в качестве организатора, впоследствии в качестве участника и художественного критика.

В это же время развертывается самостоятельная творческая деятельность Крамского. Он пишет ряд значительных портретов, среди которых наиболее выдающимся является портрет Л. Н. Толстого (1873, гос. Третьяковская галлерея), исключительный по своей психологической характеристике и живой лепке лица. После картины «Русалки» (1871, гос. Третьяковская галлерея) он пишет наиболее значительную из своих композиций— «Христос в пустыне» (1872, гос. Третьяковская галлерея). К этому времени Крамской окончательно вырабатывается в художника, который основным содержанием своей глубоко идейной живописи ставит воплощение отвлеченных моральных проблем борьбы добра и зла, стойкости человеческого духа, глубокого горя и пр. Такова была не законченная им картина «Хохот» (Христос во дворе Пилата), 1884, многочисленные варианты «Неутешного горя» (гос. Русский музей и гос. Третьяковская галлерея), «Иродиада») 1886, гос. Третьяковская галлерея). Главное внимание Крамского всегда сосредоточивается на рисунке головы, которую он воспроизводит с большим знанием ракурсов и моделировки. Почти всегда Крамской дает в своих картинах одиночную человеческую фигуру в рост, в позе, выражающей душевное состояние изображенного. Все окружающее человека является лишь аксессуаром.

Тщательно разработанная светотень объединяет картины Крамского и стушевывает внимательно выписанные детали.

Несмотря на большое единство живописной манеры, творчество Крамского пережило несколько этапов. Он начал свою деятельность с психологического портрета. Затем, не оставляя работы над портретом, он переходит к картинам, также полным психологического содержания. На последнем этапе своего творчества Крамской усиливает гедонистические элементы

своей живописи и стремится к большей цветности, большему богатству палитры и к освоению достижений современного западного искусства.

Крамской обладал серьезными знаниями в области живописного ремесла, и его критика современных ему явлений художественной жизни всегда конкретна и в основном правильна с точки зрения нашего времени. Суждения Крамского о русских художниках-современниках имели в ту пору большое и практическое значение, так как легли в основу художественной деятельности П. М. Третьякова при создании галлереи русского искусства.

* * *

1. Высказывания Крамского в основном взяты из книги «И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи». Изд. А. Суворина. СПБ, 1888.

2. Картина Васильева «В Крымских горах» (1877). Находится в гос. Третьяковской галлерее.

3. Картина Васильева «Оттепель». Находится в гос. Третьяковской галлерее.

4. Картина Тициана «Христос с динарием» (1514—1515). Находится в Дрезденской галлерее.

5. Речь идет о сходстве тем статуи «Христа» Антокольского и задуманной Крамским картины «Хохот», которая должна была явиться развитием идеи картины Крамского «Христос в пустыне», 1872, находящейся в гос. Третьяковской галлерее.

6. Помпеи—древнеримский город близ Везувия. В 79 г. он был засыпан пеплом и песком во время извержения Везувия. Раскопки, начатые в XVIII веке, восстановили значительную часть Помпеи.

7. Академия собиралась издать постановление о том, что ее пенсионеры не имеют права участвовать на каких-либо выставках, кроме академических.

8. Письмо хранится в архиве гос. Третьяковской галлереи. Оно является ответом на письмо К. А. Савицкого, хранящееся в архиве гос. Русского музея в Ленинграде. Печатается впервые. См. стр 329.

9. Политическая и литературная газета «Голос», издававшаяся с 1863 по 1884 г. А. А. Краевским. Заметка гласила: «Известясь о том, что императорская Академия художеств произвела меня в профессоры, я, считая все чины и отличия в искусстве безусловно вредными, начисто отказываюсь от этого звания».

По этому поводу начальник главного управления по делам печати писал И. Ф. Исееву (10 октября 1874 г.), что им сделаны следующие распоряжения: «Цензурным комитетам и отдельным цензорам предписано не пропускать к печати в подцензурных изданиях ничего такого, что могло бы хоть сколько-нибудь иметь характер порицания Академии, ее Конференции и Совета.

...Гг. председателям цензурных комитетов в С.-Петербурге и Москве, где только и выходят издания неподцензурные, внушить частным образом редакторам оных, чтобы они воздержались от всяких выходок про-

тив Академии, и что в противном случае они подвергнутся неприятным для них последствиям» (Центрархив в Ленинграде. Дело В. В. Верещагина в Академии художеств).

10. «Путешественники в Оверни»—картина К. А. Савицкого, 1876 г. Находится в гос. Русском музее.

11. «Глубокомысленный грек»—художник А. И. Куинджи.

12. «Кафе в Париже» (1875)—картина И. Е. Репина. Собственность Монсона в Стокгольме.

13. Галлерея Боргезе—см. прим. 9 на стр. 198. Галлерея Дориа-Памфили заключает в себе самую значительную частную коллекцию картин в Риме. Следует отметить богатое собрание портретов Тициана, Ван Дейка, Рембрандта, Рубенса, Веласкеза (знаменитый портрет Иннокентия X). Однако состав коллекции не однороден: наряду с шедеврами там находится в значительном количестве второстепенный материал.

14. В. В. Стасов писал восторженные похвалы Веласкезу и советовал Крамскому близко изучить его, после того как видел в Берлине, в 1885 г., портрет в рост итальянского генерала Александра Борро. В настоящее время принадлежность этого портрета Веласкезу отвергнута.

15. Печатается с подлинника, хранящегося в архиве В. В. Стасова, в Пушкинском доме, в Ленинграде.

16. Картина И. Е. Репина «Бурлаки на Волге» (1873). Находится в гос. Русском музее. Картина Репина «Славянские композиторы» (1872) написана для концертного зала гостиницы «Славянский базар» в Москве.

17. См. прим. 9 на стр. 230.

18. Примечание Стасова: «Настоящее письмо есть ответ на письмо двух личностей, неизвестных Крамскому, просивших его письменно разрешить их спор об истинном значении его картины «Христос в пустыне». Автором письма был писатель В. М. Гаршин».

19. «Рожь» Шишкина (1878). Находится в гос. Третьяковской галлерее.

20. «Протодьякон» Репина (1877). Находится в гос. Третьяковской галлерее.

21. «Кочегар» Ярошенко (1878). Находится в гос. Третьяковской галлерее.

22. Название «Салон» (Salon) было присвоено устраиваемым в Париже ежегодным выставкам современного искусства в помещении большого дворца Елисейских полей. Первоначально (в XVII и XVIII веках) картины выставлялись в большом зале Луврского дворца. До 1890 г. «Салон» был единственным официальным объединением художников, устраивавшим грандиозные по размеру ежегодные выставки. В 1890 г. произошло разделение этого общества на группы реакционно-академическую и реалистическую. Последняя стала называть свои выставки «Салоном Марсова поля», по имени выставочного помещения на Марсовом поле.

23. Речь идет о картине Куинджи «Закат солнца в лесу» (1878), хранившейся в гос. Третьяковской галлерее, сейчас—в музее Армении в Ереване.

24. Речь идет о картине М. П. Клодта «Перед отъездом на войну» (1878), хранившейся в гос. Третьяковской галлерее, сейчас—в музее г. Иванова-Вознесенска.

25. «Чтение телеграмм» В. М. Васнецова (1878). Находится в гос. Третьяковской галлерее под названием «Военная телеграмма».

26. Деревяшки для гравюры. В. М. Васнецов много рисовал в те годы для гравюр.

27. «Витязь» В. М. Васнецова (1882). Находится в гос. Русском музее.

28. «Акробаты» В. М. Васнецова (1877). Находится в гос. Русском музее под названием «Балаганы в Париже». Эскиз картины—в гос. Третьяковской галлерее.

29. «Мужичок из робких» Репина (1877). Хранится в Горьковском художественном музее.

30. Портрет Елизаветы Григорьевны Мамонтовой (1877). Находится в музее-усадьбе «Абрамцево», под Москвой.

31. Портрет А. И. Куинджи работы И. Е. Репина. Находится в гос. Русском музее.

32. «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г.»—картина Репина (1885). Находится в гос. Третьяковской галлерее.

33. «Ночь на Днепре» Куинджи. Картина находится в гос. Русском музее.

34. «Боярский пир» К. Г. Маковского. «Свадебный пир в боярской семье XVII столетия» (1883). Картина была в свое время продана в Америку, после выставки в Антверпене.

35. «Церковный староста» И. М. Прянишникова (1885). Находится в гос. Третьяковской галлерее.

36. «Черный собор» С. Д. Милорадовича (1885). Находится в гос. Третьяковской галлерее.

37. Речь идет о картине 1885 г. художника Неврева «Патриарх Никон перед судом 1 декабря 1666 г.».

38. «Зима» Мещерского (1878). Находится в гос. Третьяковской галлерее.

39. Портрет Н. В. Стасовой Репина (1884). Находится в гос. Русском музее.

40. «Полевые цветы» Н. Д. Кузнецова (1879). Картина в настоящее время носит название «В праздник». Находится в гос. Третьяковской галлерее.

41. Письмо печатается полностью по подлиннику, хранящемуся в архиве Стасова, в Пушкинском доме в Ленинграде (Институт русской литературы Академии наук).

42. Статьи о романе Золя «L'oeuvre» и о статье В. В. Верещагина в «Revue Nouvelle» (примечание Стасова).

43. Статья Стасова о Верещагине, напечатанная в газете «Новости и Биржевая газета», по поводу статьи В. В. Верещагина на французском языке в «Revue Nouvelle», 1886.

№ 44. Частично статья была напечатана в «Новом времени», 1877, 645—647.

45. Крамской имеет в виду античную статую римского оратора работы Клеомена, сына Клеомена, афинянина. Долгое время она считалась статуей Германика. Находится в Луврском музее, в Париже.

46. См. прим. 8 на стр. 115.

47. Статья не была напечатана и осталась в виде письма к А. С. Суворину.

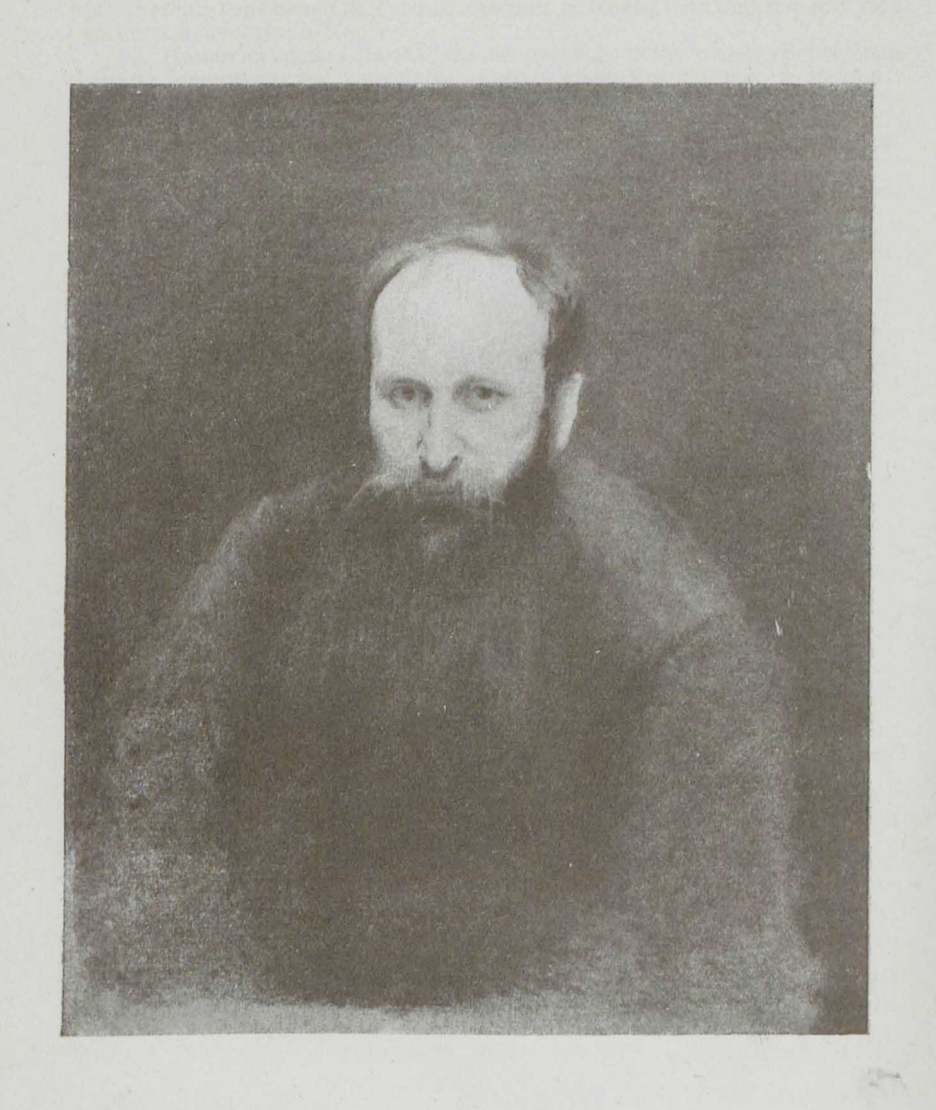
48. «Въезд принца Уэльского в Джейпур»—самая крупная картина индийской серии. Картину «Белая мечеть» очень ценил В. В. Верещагин за ее технические достоинства.

49. «Переодевание» или «Победители» (1877—1879). Картина была приобретена Терещенко для его коллекции в Киеве. Находится в Музее русского искусства в Киеве.

50. Намек на слова Стасова («25 лет русского искусства»): «Верещагин есть по преимуществу живописец масс, точно так же как и Репин... Они и не помнят о прежних эпохах и временах; у них перед глазами — нынешний «народ» и т. д.

51. «Осада Плевны 30 августа» (1878—1879). Находится в гос. Третьяковской галлерее.

52. «Панихида» или «Побежденные» (1878—1879). Находится в гос. Третьяковской галлерее.



ВЕРЕЩАГИН
ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ

(1842—1904)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письма В. В. Стасову[1]

11/23 февраля 1875 г. (получено 20 марта)

...Когда спущусь с гор, приеду в Агру, пошлю Вам оттуда с полсотни этюдов, многие из них лишь наброски, но многие хорошо кончены и из таковых каждый надеюсь стоит петербургского профессора (а все-таки профессором не хочу быть и не буду). То, что с помощью этих этюдов я надеюсь сделать, будет, как я думаю, иметь не англо-индейское только, а всемирное значение и не формою только. Впрочем, не хвались, едучи на рать, а хвались, едучи с рати...

...Что Вам сказать на обвинение меня в эксплоатировании чужого труда и искусства? Я не только дотрагиваться до моих работ, даже смотреть на них никого не пускал, так после этого судите, как это обвинение смешно и глупо...

18 февраля 1877 г.

...Я здесь слышал, напротив, что гравюра[2] Крамского слаба, черна. Самого ее автора я раз поддел, заставил высказать суждение о картине Семирадского, прямо противоположное тому, которое он излагал перед тем. В последнем случае он говорил при свидетелях, в первый—глаз на глаз. Один раз говорил белое, другой—черное. Впрочем, когда он приехал сюда, меня предупреждали, что он дипломат. Только тогда я этому не верил. Он мало развит, хотя немного читал и кое-что слушал. Если засядет в Петербурге—именно он-то недалеко уйдет вперед... Картина Семирадского[3] мне не нравится, но я понимаю, что большинству публики она должна нравиться, жаль, что он не догадался легко по небу наметить ангелов, спускаю-

щихся к мученикам,—успех был бы еще больше. Чего ждать от массы публики, хоть бы английской, когда она в восторге от картин Доре, этого гениального иллюстратора и этого бездарного, уродливого писаки десятисаженных холстов. Он имел дерзость сделать свою отдельную выставку в Париже, в «Cercle», публика не пошла, художники (ходили) выходили со слезами—от смеха.

Июль 1877 г.

...**Н**е упрекайте, пожалуйста, тем, что приходится лежать[4] теперь, когда нужно было бы ездить и смотреть. Вы понимаете, что попрек этот очень тяжел мне. Вам бы, однако, не следовало так легко относиться к моей татарской торопливости (как Вы уверяете).

Слушайте: я оставил Париж и работы мои не для того только, чтобы высмотреть и воспроизвести тот или другой эпизод войны, а для того, чтобы быть ближе к дикому и безобразному делу избиения. Не для того, чтобы рисовать, а для того, чтобы смотреть, чувствовать, изучать людей. Я совершенно приготовился к смерти (еще в Париже) потому, что решил, выезжая в Сербию, все прочувствовать сам, с пехотою пойти в штыки, с казаками в атаку, с моряками на взрыв монитора и т. д. Неужели Вы из числа тех, которые скажут, что Скрыдлов шел для дела, а я от безделия? Собака, дескать, бесится с жиру. Если бы не пробили мне бедро на «Шутке», то я пошел бы непременно с первым понтоном на тот берег (слова не разборчивы), был бы заколот или полез бы на батерею и т. д...

Париж, 22 ноября (4 декабря) 1881 г.

...**К**абы можно было дышать у нас свободно, конечно, я не поехал бы теперь никуда, кроме России, но судите сами—мыслимо ли это теперь? Георгиевских кавалеров на казенный счет возят через всю Россию для присутствования на празднике 26 ноября (не удивлюсь, если каждому дадут по прянику), а нашего брата, свободно мыслящего художника (хотя вовсе не преступника), пошлют на казенный счет разве на поселение в Сибирь, а уже никак не для наблюдения ее. Разве я стал бы жить в Maison Laffitte*, если бы не видел абсолютной невозможности свободно работать дома? Разве я дурак? Разве я враг себе и своему таланту?..

---

* Дом Лафита.

Получено 4 января 1882 г.

...Знаете ли, что мне многие ставили в вину за мои последние картины?—то, что в них нет composition*, можно, видите, подумать, что это фотографии с натуры, раскрашенные. Во-первых, и это не дурно и, во-вторых, это глупость. Не понимают, что композиция—сочинение есть, если оно незаметно, значит не худо...

17/29 апреля 1882 г.

...Больше батальных картин писать не буду—баста! Я слишком близко принимаю к сердцу то, что пишу, выплакиваю (буквально) горе каждого раненого и убитого. К тому же не только в России, но и в Австрии и Пруссии признали революционное направление моих военных сцен. Ладно же, пусть пишут не революционеры, а я, нигилист, посмотрю и, может, посмеюсь в кулак. Нигилистом, Вы знаете, признала меня вся наша императорская фамилия с нынешним императором во главе. Я найду себе другие сюжеты...

И. Н. Крамской, к его характеристике[5]

Обладая недюжинным дарованием, он написал много очень похожих портретов, но не произвел ни одной из ряду вон выходящей картины. Лучшею из его картин я считаю «Неутешное горе». Несмотря на то, что тут выставленные «воспоминания» азбучны, фигура женщины очень хороша и выразительна. «Христос в пустыне» много ниже: мне, бывшему в Палестине и изучившему страну и людей, непонятна эта фигура в цветной суконной одежде, в какой-то крымской, но никак уж не палестинской пустыне, с мускулами и жилами, натянутыми до такой степени, что, конечно, никакой натурщик не выдерживал такой «позы» более одной минуты. Да и что за ребяческое представление о напряжении мысли, сказывающемся напряжением мускулов![6] Типы Крамского из простонародья хороши, но, например, типы в картине «Русалки» не выдерживают самого снисходительного разбора.

---

* Композиции.

Портреты очень хороши, не красками, по большей части фиолетовыми и как-то аптечно разноцветными, а сходством, действительно иногда поразительным.

Я не знаю у нас другого художника, который так схватывал бы характер лица. Даже портреты Репина, много превосходя силою красок, пожалуй, уступают силою передачи выражения индивидуальности...

О реализме[7]

I

Реализм—реализм! Как часто повторяется это слово и, однако, как редко, повидимому, употребляется оно с полным пониманием его значения.

«Что такое по вашему мнению реализм?»—спросил я у одной весьма образованной дамы в Берлине, которая много рассуждала о реализме и реалистах в искусстве. Барыня, повидимому, затруднялась ответить сразу и нашлась только сказать, что «реалист тот, кто воспроизводит вещи реальным образом».

Однако же я утверждаю, что воспроизведение вещей реальным образом не дает еще права данной личности называться реалистом. Для большей наглядности своего мнения приведу следующий пример:

По окончании войны англичан с зулусами между выдающимися английскими художниками не нашлось ни одного, кто бы взял на себя труд передать на полотне эту эпопею, разыгравшуюся между белыми и черными; поэтому англичане должны были обратиться к одному весьма даровитому французскому художнику. Ему дали денег и объяснили, что мундиры и оружие английских солдат были такие-то и такие, а одежда зулусов—или то, что представляло собою их одежду,—была такая-то. Затем, очевидно, присутствовавшие во время военных стычек, рассказали этому французскому художнику, из чего состоял фон в каждом отдельном сражении, по всей вероятности дополняя свои рассказы фотографическими снимками. Вооружившись этими сведениями, художник приступил к работе, не имея лично ни малейшего понятия ни о стране, которую взялся воспроизвести, ни о типах, ни об особенностях, ни о нравах и привычках зулусского племени. Художник очень смело выполнил свой труд и написал несколько ярких картин, на которых

мы видели массу людей, нападающих на врага и защищающихся; множество мертвых и раненых; много крови; много дыму от пороха и тому подобные вещи, но тем не менее в этих картинах отсутствует главная суть сюжета: в них вы не найдете ни англичан, ни зулусов. Вместо первых—перед нами французы, одетые в британские мундиры, а вместо зулусов—заурядные парижские натурщики негры, изображенные в разнообразных, более или менее воинственных позах.

Ну, разве же это реализм? Конечно, нет.

Притом, большинство художников не дает себе достаточно труда воспроизводить настоящее освещение, при котором на самом деле происходили события, составляющие сюжет их картин. Таким образом сцены, изображенные на только-что упомянутых картинах,—сцены битв при ослепительном блеске тропического солнца Африки—написаны при сероватом освещении европейских мастерских. Разумеется, в этом случае не могут быть переданы удачно солнечное освещение и разнообразные характерные эффекты, зависящие от него, так что цель остается недостигнутой.

Итак, есть ли это реализм? Разумеется, нет.

Я иду далее и утверждаю, что в тех случаях, когда существует лишь простое воспроизведение факта или события без всякой идеи, без всякого обобщения, может быть, и найдутся некоторые черты реалистического выполнения, но реализма здесь не будет и тени, т. е. того осмысленного реализма, в основе которого лежат наблюдения и факты—в противоположность идеализму, который основывается на впечатлениях и показаниях, установленных à priori.

А теперь спрошу, может ли кто-либо упрекнуть меня в том, что в моих работах нет идеи, нет обобщения? Едва ли.

Может ли кто-либо сказать, что я не забочусь о типах, о костюмах, о пейзажах, составляющих рамку для сцен, изображаемых мною? Что я не изучаю предварительно персонажей и обстановку, которые составляют предмет моих картин? Едва ли кто это скажет.

Может ли кто-либо сказать, что у меня какая бы то ни было сцена, имевшая место в действительности при ярком солнечном освещении, была написана при освещении мастерской, чтобы, например, сцена, происходившая под морозным небом севера, была воспроизведена мною в теплом, замкнутом уголке из четырех стен? Едва ли это кто скажет.

Следовательно, я имею право считать себя представителем реализма, такого реализма, который требует самого строгого отношения ко всем деталям творчества и который не только не исключает идеи, но заключает ее в себе.

Что не я один так сужу о своих работах, это доказывают следующие строки американской газеты «Sunday Express», присланные ей из Парижа во время последней выставки моих картин в этом городе:

«Уважение, оказываемое известным художественным идеалам—идеалам художника, до такой степени чуждого парижским условностям, как Верещагин, следует отметить, как отрадное указание на отступление от грубого реализма, начавшего пускать корни во французском искусстве. Даржанти, критик «Courrier de l'art», не считает Верещагина «пленительным» художником, но признает за ним знание и талант, заявляя при этом, что со своей стороны он предпочитает увлечение идеей «грубому выражению пошлого реализма». Он надеется, что реакция близка, и думает, что толпа, «устремившаяся» на выставку Верещагина, «предвещает» грядущую победу идеи».

Еще замечательнее отзыв лондонского органа «Christian» от 2 декабря 1887 г.; мнение это имеет для меня особый интерес вследствие специального направления названной газеты:

«Картины эти принадлежат кисти Верещагина, не уступающего ни одному из современных представителей живописи, что касается до мастерства техники, превосходящего художников, когда-либо живших, величием своих нравственных целей и доступностью своих назиданий сознанию всех, кто только даст себе несколько труда понять их. Я хочу лишь сказать, что тот, кто упустит случай увидеть эти картины, упустит наилучшую возможность понять век, в котором он живет; если девятнадцатое столетие имело когда-либо пророка, то этот пророк есть русский художник Верещагин».

Повторяю: я цитирую эти последние строки главным образом ради их отличительной черты, как мнение, выраженное специальным религиозным органом, мнение, имеющее еще большее значение в виду нападок, которыми меня осыпали люди, стремившиеся показать себя более ревностными папистами, чем сам папа.

Реализм не является противником чего-либо такого, что дорого для современного человека,—он не расходится ни со здравым смыслом, ни с наукою, ни с религией! Разве возможно

чувствовать что-либо другое, кроме самого глубокого благоговения к учению Христа, к чудному господству христианской любви?

Правда, мы враги ханжества, всякой показной, притворной набожности, но разве имеют право осуждать нас за это, раз сам Христос сказал: «А молясь, не говорите лишнего, как язычники, ибо они думают, что в многословии своем будут услышаны» (Ев. Матф., VI, 7).

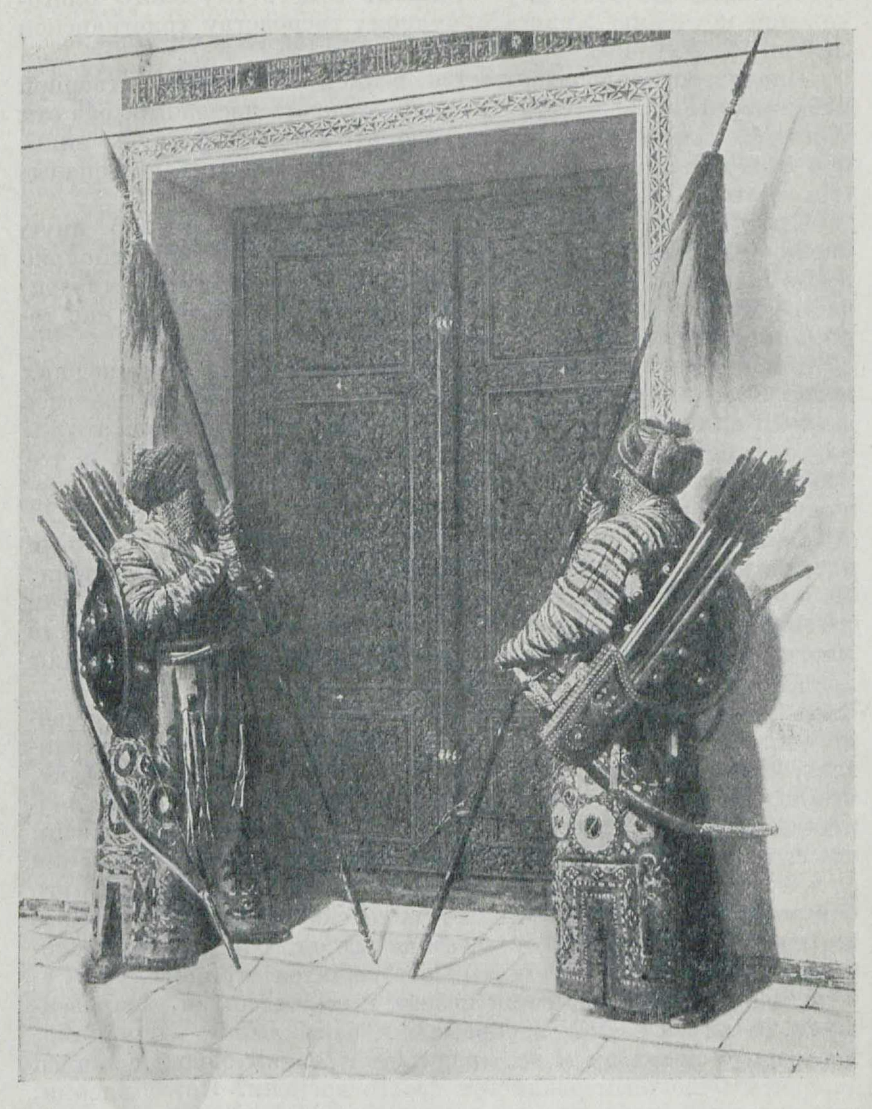
Само собою разумеется, мы придаем совершенно иную оценку многим вещам, которые объяснялись не так несколько веков назад. Младенчество науки, а следовательно, младенчество представлений о вселенной может интересовать нас теперь, но отнюдь не руководить нами.

В качестве художников мы не отрицаем идеалов прошедших веков и старинных мастеров. Наоборот, мы отводим им почетное место в истории искусства, но мы отказываемся подражать им по той простой причине, что все хорошо в свое время и что реализм одного столетия уже носит в себе зачатки идеализма следующего за ним века.

Те именно великие художники, которые считаются великими идеалистами, разве не были великими реалистами в свое время?

Кто осмелится утверждать, что Рафаэль не был реалистом в том веке, когда он жил; что работы его не скандализировали многих из его современников, вкусы которых были воспитаны на образцах предшествующих художников?

А Рубенс, который переступил всякие границы современного приличия в качестве не только художника, но и как мыслитель? Надеюсь, никто не станет подвергать сомнению тот факт, что его мощный, но односторонний гений перемешал типы личностей христианской религии с типами языческой мифологии; что его бог отец то же, что и его Юпитер Олимпийский; что они суть портреты одного и того же краснощекого натурщика; что его богородица и его Геба — можно даже сказать его Венера — все это личности одного и того же типа; все они одинаково краснощеки, красивы, самодовольны. Кто решится отрицать, что Рубенс, населив христианские небеса тяжеловесными, здоровенными, весьма и весьма нескромными барынями и мужчинами, перевернул вверх дном все традиции и таким образом явился даровитым, мощным реалистом своего времени? Нет сомнения, что он изумил и скандализировал массу своих благочестивых современников.



В. В. Верещагин. У дверей Тамерлана.

А Рембрандт! А остальные художники, которые все ныне считаются более или менее идеалистами; разве каждый из них не был в свое время представителем реализма, который в наши дни значительно сгладился рукою времени, с одной стороны, и прогрессивным движением нашего самосознания—с другой?

Кому в наше время придет на мысль упрекать этих художников за всю ту смелость, которая, несомненно, изумляла их современников? И, однако же, сколько было споров относительно этих художников, сколько копий было поломано ради них? Оглядываясь назад в настоящее время, все это кажется странным. Но разве это не есть знак того, что ждет в будущем замечательные произведения нашего времени? Произведения эти были также приняты враждебно, провозглашены слишком дерзкими, слишком смелыми, реалистическими, но разве, в свою очередь, они не приобретут прочную силу под влиянием прогрессивного движения мысли и техники? Разве не наступит день, когда неожиданно они очутятся в архивах старых идеалов?

Но нам приходится иметь дело с раздражительными и взыскательными современниками. Вообще считается непростительною дерзостью, вполне постыдным поступком отступление от форм, признанных последовательными поколениями в течение долгих веков. Романистам, художникам, скульпторам, композиторам приходится входить в компромиссы с пошлостью и нелепостью, что неизменно задерживает развитие идеи и техники искусства.

Даже те лица, которые нехотя заявляют, что мы также «люди мысли», что мы также «люди с хорошей технической подготовкой», даже эти лица выражают сожаление, что мы изменили традициям старых великих художников, что мы не хотели следовать догматам, которые освящены рядом великих имен.

Да, истинная правда: мы отличаемся от них во многих отношениях; мы иначе мыслим, мы смелее в своих обобщениях фактов прошедшего, настоящего и будущего; мы даже работаем иначе и переносим на холст наши впечатления иным способом.

Много было написано о моих произведениях; не мало было высказано упреков по поводу моих картин, сюжеты которых заимствованы из религиозной и военной области. А между тем все эти картины написаны мною без всякой предвзятой идеи, написаны мною лишь потому, что сюжеты их интересовали меня. Нравоучение являлось в каждом данном случае впоследствии, как выражение верности впечатлений.

Например, я видел, как император Александр II, в течение целых пяти дней, сидел на небольшом бугорке,—а перед ним расстилалось поле битвы,—наблюдая с подзорной трубой в руке за бомбардированием и за штурмованием неприятельских позиций. Без сомнения, так же точно присутствовал на битвах старый германский император, а затем и его сын. В этом я убедился также из рассказов очевидцев. Разумеется, было бы смешно предположить, что император, присутствуя во время битвы, станет объезжать войска свои галопом, потрясая шпагой, словно юный прапорщик, а между тем мне приписали желание подорвать моей картиной престиж государя в глазах народных масс, которые склонны воображать себе своего императора парадирующим на борзом коне в момент опасности, в самом разгаре битвы.

Я изобразил перевязку и перенесение раненых точь-в-точь как я видел и испытал на себе самом, когда мне, раненому, сделали перевязку и перенесли меня по самому первобытному способу. И тем не менее я был снова обвинен в преувеличении, в клевете.

Я видел собственными глазами в течение нескольких дней, как пленники медленно замерзали и умирали по дороге, тянувшейся более чем на тридцать миль. Я обратил внимание американского художника, Франка Д. Миллета, который был очевидцем этой сцены, на эту картину, и, увидав последнюю, он признал ее поразительно верною действительности; однако за это произведение меня осыпали такими ругательствами, которые невозможно повторить в печати.

Я видел священника, совершающего последний религиозный обряд на поле брани над кучей убитых, растерзанных, изуродованных солдат, только-что пожертвовавших своей жизнью на защиту своей родины, и снова эта сцена—картина, которую буквально я писал со слезами на глазах,— также объявилась продуктом моего воображения, явною ложью.

Мои обвинители не удостоили обратить ни малейшего внимания на тот факт, что они были изобличены во лжи тем самым священником, который, будучи возмущен обвинениями против меня, громогласно заявил в присутствии публики, стоявшей перед картиною, что он, именно он, совершил этот последний обряд над грудами тел убитых солдат, и обстановка была совершенно та, какая изображена на моей картине.

Пусть, однако, не воображают, что такое негодование выражалось только русскими. Один весьма известный прусский генерал советовал императору Александру II приказать сжечь все мои военные картины, как имеющие самое пагубное влияние.

Далее мы имеем изображение современной казни—«Взрывание пушками в Индии». Лица, служившие долгое время в Индии, уверяли меня, что я ошибаюсь, считая такое изображение казни типичным, характерным способом смертной казни в этой стране. Они доказывали, что такого рода казнь была применена только однажды, во время последнего восстания сипаев, да и в то время она применялась только в очень редких случаях. Но я утверждаю, что этот род казни,—притом сравнительно гуманный—не только постоянно был в ходу в течение вышеупомянутого восстания, когда сипаев взрывали из пушек тысячами, но он был в употреблении у британских властей в Индии много лет до и после восстания сипаев в 1858 г. Мало того, я положительно знаю, что этот особый род казни будет употребляться и в грядущие времена. Индус не боится никакой другой смертной казни от «жестоких, нечистых европейцев». Индусы убеждены, что каждый из их соплеменников, убитый или повешенный европейцами, идет пополнить ряды мучеников, которым уготована великая награда в будущей жизни. Но казнь посредством пушечного взрыва приводит в настоящий ужас душу туземца, так как от взрыва тело преступника разрывается на множество частей и таким образом не дозволяет ему предстать на небо в приличном виде. Это пу́гало употреблялось английским правительством и будет употребляться им, пока оно будет страшиться потерять свои индийские владения. Для того, чтобы удержать 250 000 000 населения в политическом и экономическом подчинении посредством 60 000 штыков, недостаточно быть храбрым и обладать политическим тактом,—невозможно избежать казней и кровавой расправы.

Все это до такой степени ясно само по себе, что в самом деле кажется удивительным, как это люди все еще склонны возмущаться, когда мы, художники, обязанные наблюдать и распознавать истину, прилагаем эти наши способности к передаче наших впечатлений на полотне или на бумаге.

Со всех сторон художников осаждают требованиями дать для публики что-нибудь новое, что-нибудь самобытное, что-нибудь не избитое, не пошлое, а когда мы стараемся предста-

В. В. Верещагин. После атаки. Перевязочный пункт под Плевной.

вить что-нибудь именно в этом духе, нас обвиняют в наглой дерзости.

Каков же результат такого положения вещей?

Людям надоели книги, и вот они жадно набрасываются на грубые факты из действительной жизни, заносимые в ежедневных газетах; людям прискучили картинные галлереи и выставки, так как на последних они наверное встретят тот же род живописи, все на одни и те же сюжеты и по тому же шаблонному способу; людям стало скучно ходить в театры, где девять пьес из десяти изображают одну и ту же условную завязку, неизменно оканчивающуюся свадьбой.

Итак, вообще говоря, какова в настоящее время роль искусства?

Искусство унижено до уровня забавы для тех, кто может и любит тешить себя им; полагают, что оно должно способствовать пищеварительным способностям публики. Живопись, например, считается просто мебелью; если случайно остается пустое пространство на стене в промежутке между дверью и уголком, занятым примерно этажеркой, на которой стоит ваза, тогда немедленно это пустое пространство закрывается картиной легкого содержания и приятного выполнения,— такого именно рода, чтобы сюжет ее не очень отвлекал внимание от других деталей меблировки и безделушек, не мешал бы dolce far niente посетителей.

А между тем влияние и ресурсы искусства громадны. Большинство старинных художников обязаны своей известностью тому, что были верными слугами власти и богачей; между ними были люди, которых не отягощало чувство серьезной гражданской ответственности, и, несмотря на это, какое мощное влияние оказывали они на искусство в течение целых веков. Влияние это чувствовалось во всех уголках и сокровенных изгибах жизни народов.

Чего же мы должны бы ждать от искусства в наше время, когда художники вдохновляются своими обязанностями, как граждане родной страны, когда они перестали лакействовать перед богатыми и власть имущими, которые любят, чтобы их называли покровителями искусства, когда художники добились независимости и начали понимать, что первое условие плодотворной деятельности—это стать «благородным» не в узком значении касты, а широком применении этого слова относительно времени, в которое мы живем?

Вооружившись доверием публики, искусство гораздо теснее примкнет к обществу и станет его союзником.

II

Мой друг, покойный генерал Скобелев, раз спросил меня: «Как понимаете вы движение социалистов и анархистов?» Он признался при этом, что сам он совсем не понимает их целей. «Чего хотят они? Чего стремятся они достигнуть?»

«Прежде всего,—отвечал я,—люди эти являются противниками международных войн; затем их оценка искусства весьма ограничена, не исключая и живописи. Так что, если они когда-нибудь заполучат власть в свои руки, то вы с вашими стратегическими соображениями и я с моими картинами—мы оба будем немедленно сданы в архив. Понимаете ли это?»

«Да, я это понимаю,—отвечал Скобелев,—и отныне я намерен бороться с ними».

Но у общества есть и защита, и это не что иное, как таланты и их представители в науке, литературе, в искусстве и во всех его разветвлениях.

Искусство должно и будет защищать общество. Влияние его мало заметно и не ощущается резко, но оно очень велико; можно даже сказать, что влияние его на умы, на сердце и на поступки народов громадно, непреодолимо, не имея себе равного. Искусство должно и будет защищать общество тем с большей заботливостью и тем с большим рвением, что его служители знают, что «уравнители» (т. е. требующие равенства для всех) не расположены отвести им то почетное и достойное положение, которое они занимают теперь, так как, по мнению «уравнителей», добрая пара сапог полезнее картины, статуи или хорошего романа. Люди эти открыто заявляют, что талант—роскошь; что талант—аристократическая привилегия, а потому талант следует сбросить с его пьедестала до общего уровня—принцип, которому мы никогда не подчинимся.

Не станем обманывать себя: появятся новые таланты, которые постепенно «приспособятся» к новым условиям, если только такие условия возьмут перевес, и, быть может, произведения их выиграют от этого, но мы никогда не признаем принципа всеобщего разрушения и переустройства, если такой принцип не представит за себя другого основания, кроме хорошо известного положения: «Уничтожим все и расчистим почву, а что ка-

сается до переустройства... Так уже увидим впоследствии». Мы будем защищать и отстаивать улучшения существующего порядка вещей посредством мирных и постепенных мероприятий.

Само собой разумеется, мы требуем, чтобы общество со своей стороны помогло нам в исполнении нашей задачи; чтобы оно доверилось нам, дало бы нам всю необходимую свободу для развития и проявления талантов.

Вот тут-то и затруднение!

Самодовольное общество приходит в уныние от каждой перемены, от каждого слова порицания, насмешки или замечания; оно теряет доверие к передовым, смелым представителям науки, литературы и искусства. Общество ревниво стремится удержать за собою право не только указывать дорогу таланту, но даже регулировать меру, степень его развития и его проявления.

В этом обществе все, что заурядно и условно, ограждено всякого рода правами и привилегиями, между тем как все, что ново и самобытно, обязательно возбуждает враждебность и хулу, подвергается тяжелой борьбе под давлением широко распространенного ханжества и лицемерия.

Попробуйте создать что-либо необычайно умное в области науки и литературы, попробуйте представить в графической или пластической форме самую оригинальную, поразительную концепцию, но забудьте только окружить ее условным слоем пошлости и заурядности, столь дорогим сердцу общества,—вас разнесут в пух и прах за это, вас не захотят даже выслушать, вас назовут шарлатаном, а то еще словом и похуже.

Почему это так? Разве общество указывало путь ко всем великим открытиям? Нет, оно постоянно задерживало их, постоянно тормозило их.

Вызывало ли когда-либо общество в своей коллективной форме хоть одно из великих проявлений в искусстве или в литературе? Нет, общество постоянно усердно мучило, преследовало даровитых людей, хотя оно же, после их смерти, воздвигало им памятники.

Как могло общество обнаруживать такое высокомерие и такую самонадеянность? Оно было увлечено на эту дорогу только благодаря нехристианскому убеждению, что «цель оправдывает средства».

Может ли быть что-нибудь невыносимее разговоров, которые нам приходится иногда слышать:

«Были ли вы в «Салоне»?»[8]

«Нет, нам не случалось побывать там в этом году, но в прошлом году мы бывали там несколько раз».

В этих словах ирония и истина, так как в большинстве случаев вы увидите в «Салоне» то же самое число картин приблизительно того же качества, приблизительно с теми же сюжетами и всеконечно написанных в том же стиле.

«Видели вы новую пьесу Сарду?»

«Представьте себе, по всей вероятности, мне ее не придется еще увидать, спешу в деревню, но завтра мы отправляемся в «Comédie Française»* посмотреть новую пьесу Дюма. Говорят, что обе пьесы очень похожи между собою как по идее, так и по завязке». И это совершенная правда: они, несомненно, более или менее одинаковы.

Чья же это вина, если не самих авторов?

Нет! Спросите-ка у драматических писателей, осмелятся ли они представить действие в том виде, как оно вдохновило их своей реальностью, с его логическим заключением, неизбежным по самому ходу событий, отбросив на этот раз годами установившуюся, банальную, условную развязку?

«Нет,—скажут вам авторы.—О такой вещи нельзя и помышлять»—и они будут правы. Общество, придавленное временами ханжества, не пойдет смотреть такую пьесу, как бы она ни была интересна; итак, автору приходится угождать вкусам публики, если он не желает разорить своего директора и самого себя.

То же самое относится к художникам, скульпторам и даже композиторам. Какое огромное число любимцев муз было сведено в раннюю могилу вследствие враждебности публики ко всякому новому толкованию поэтических и музыкальных идей!

С одной стороны, раздаются жалобы на преобладание в искусстве скучного однообразия и даже пошлости, люди требуют чего-нибудь вдохновенного, чего-нибудь оригинального; с другой стороны, та же публика деспотически казнит вас за все, что выходит из ряда установившихся, условных понятий!

Давно бы пора, мне кажется, понять необходимость относиться к искусству с терпимостью и доверием, если мы желаем, чтобы оно «побраталось» с обществом, чтобы оно слилось с ним воедино, чтобы служить ему верой и правдой в нынешние беспокойные времена, когда поэты и художники являются солдатами на своих постах.

---

* Театр «Французской комедии».

«Но послушайте, представитель искусства,—спросят, может быть, у меня,—какие такие новости вам так желательно объявить нам, какие такие сделали вы открытия, которые были бы совершенно новы для общества?»

Хорошо, то, что мы скажем, быть может, и не ново, однако несомненно, что идея об этом еще не проникла в сознание людей. Вооружившись богатыми, разнообразными ресурсами искусства, мы выскажем людям несколько истин.

«Перестаньте,—скажем мы им,—перестаньте услаждать себя иллюзиями идеализма, которые убаюкивают наш разум, идеализма высокопарных слов и фраз, оглянитесь кругом себя глазами сознательного реализма, и вы убедитесь в своем заблуждении. Вы не христиане, которыми желаете прослыть. Вы не представители христианских обществ, христианских государств».

Те, кто убивает себе подобные человеческие существа сотнями тысяч,—не христиане.

Те, кто постоянно руководится в частной и в общественной жизни принципом «око за око и зуб за зуб»,—не христиане.

Те, кто не дает беднякам ничего или почти ничего,—не христиане.

Что сделали вы с заповедью спасителя о христианском смирении и о вспомоществовании тому, кто находится в действительной нужде?

ЛИСТКИ ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ

Листок первый

Москва, 1898 г.

Мне случилось уже писать о реализме; теперь еще раз скажу: реализм картины, статуи, повести, музыкальной пьесы составляет не то, что в них реально изображено, то, что просто, ясно, понятно вводит нас в известный момент интимной или общественной жизни, известное событие, известную местность. Есть немало художественных произведений, исполнение которых реалистично, но самые эти произведения в целом не могут быть причислены к школе реализма.

Для пояснения сказанного, возьму несколько примеров и прежде всего известную картину Брюллова «Последний день Помпеи»[9], бесспорно имеющую много достоинств. Как объяснить

В. В. Верещагин. Смертельно раненый.

то, что изображение момента мало ужасает зрителя?—Очень просто: художник одинаково заботился и о том, чтобы дать правдивое изображение страшной ночи, и о группировке действующих лиц, красоте линий—в этом достоинство картины для поклонников старой «исторической живописи» и недостаток для последователей реалистического направления. Группы и линии сообщают картине известную размеренность, холодность—в натуре жители города стадно бежали, спасались, не заботясь о том, составляют они красивые группы и линии или нет.

Затем, рисунок прекрасный, живопись превосходная, но как же первый оставил ясными, даже резкими, все контуры, несмотря на то, что сцена происходит на воздухе, ночью, а вторая почти не приняла во внимание ярких отсветов Везувия—раскаленная лава огнедышащей горы, видимо, тянущаяся далеко вперед по правой стороне картины, должна была бы дать чрезвычайно сильную красную окраску всем фигурам, а не затронуть их только слегка; иными словами—вся толпа должна была бы быть залита красным светом, с небольшими лишь рефлексами от луны, освещение которой ничтожно сравнительно со светом громадного, до неба поднимающегося столба красного пламени!

С этой стороны картина, представляющая то же самое извержение огнедышащей горы, мариниста Айвазовского, несмотря на примитивность техники, сильнее передает впечатление безотрадного ужаса события.

В общем, повторяю, в знаменитой картине Брюллова очень много таланта, академического знания и уменья, много реальности в исполнении, но мало «реализма».

*

Возьмем известную картину другого не менее знаменитого художника Иванова—«Явление Христа народу»[10]. Изучение местности и типов добросовестное, насколько возможно изучать издали—верно передать Палестину по этюдам, деланным в Италии, довольно трудно. Одежды все новы и надеты рутинно, по академическому шаблону, особенно на Иоанне Крестителе; крест в руках последнего совсем не логичен—откуда, зачем он? Рисунок превосходен, но сух, контуры обведены точно проволокой, что не понятно на открытом воздухе. Живопись не так блестяща, как у Брюллова, хотя тема академически очень умела и старательна, но, исполненная в четырех стенах, неверна месту,

знойной пустыне; в картине нет воздуха, жары, так же важных для общего впечатления, как и небо и растительность, если не более.

В общем опять очень много знания, много наивной своеобразной прелести в исполнении, но «реализма» нет.

Мне скажут, что Иванов не мог совершить путешествия в Палестину по неимению средств—отвечу: должен был. Он мог получить даровой или очень удешевленный проезд туда и обратно, а на расходы в св. земле хватило бы того, чем довольствуется большинство паломников, т. е. не более того, что стоило путешествие по Италии.

Зато в Палестине художник сразу напал бы на типы аскетов вроде Крестителя и учеников его, странствующих купцов и других лиц, изображение которых стоило—судя по этюдам—больших розысков, громадных трудов и все-таки не дало удовлетворительных результатов. Белоручки, ученики Крестителя, с Иоанном, будущим богословом, во главе, расчесавшим и чуть не напомадившим свои волосы, конечно, не имеют ничего общего с типами анахоретов, до сих пор ютящихся в песках и пещерах иорданского берега.

Известно, что Иоанн Креститель не стриг и не чесал своих волос—может быть, в продолжение 20—30 лет—значит они были сбиты у него в длинные, до пояса, пряди, род колтуна, который и теперь можно видеть у факиров, дающих обет не трогать своих волос. Откуда же пряди чудесных, с маслянистым отблеском, бесспорно умело подстриженных волос на голове проповедника? Откуда, как уже замечено, новенький, чистенький, правильными академическими складками лежащий плащ? Ни пятна, ни дырочки или какой иной зазоринки на этом плаще, служившем, конечно, постелью и покрывалом по ночам, так же как защитою от солнца и непогоды днем.

Исполнено реально, а «реализма» нет.

Скажут еще: вы слишком требовательны; не все имеют возможность путешествовать, не все имеют средства и здоровье для этого; не все, наконец, согласятся перемещаться. Тем хуже для них!

Вот крупный русский художник, задумавший писать большую картину из жизни Христа, понимавший необходимость съездить для этого в Палестину, собиравшийся туда, прособиравшийся, непопавший и наделавший из-за этого промахов в своем добросовестнейшем труде...

Вот прекрасный немецкий художник, изображая на огромном полотне сцену прорыва при Седане французской кавалерии через ряды германской пехоты, представляет группу прусских солдат, смеющихся во всю глотку над неприятельскими кирасирами. «Он ведь не был никогда в разгаре боя»,—сказал мне один наш общий знакомый, когда я заметил эту несообразность, утрировку,—тем хуже, если он не был.

Еще пример: бывалый зритель найдет, что пейзаж снеговых гор неверно передает горную природу: воздух-де на этих высотах иной, он резче, тени сильнее и т. д., а ему ответят: «Да, это правда, но художник страдает одышкою, он только раз поднялся на высоту и, несмотря на все желание, не мог проверить свое первое впечатление». Зрителю, публике, критике нет дела до этих резонов—в искусстве более, чем в чем другом, трудности исполнения не принимаются в расчет, и ценится лишь результат; чтобы было, а как, каким образом это достигнуто, до этого нет дела.

Я лично полагаю, что для всех деятелей на поприще наук, искусств и литературы—для ученых, художников, литераторов и даже музыкантов—путешествия составляют хорошую школу, просто необходимость: в наш век развития пароходства и железных дорог не пользоваться средствами передвижения, не учиться на живой летописи истории мира—значит вырывать самые интересные страницы из книги своего бытия...

Еще яснее, чем на приведенных примерах, может быть прослежен недостаток реализма, при значительной доле реальности в исполнении, на одном новом полотне, тоже очень больших размеров: «Покорение Сибири Ермаком»[11]. Писал очень талантливый реалист, но произведение в общем представляет какую-то апофеозу бравого атамана и его товарищей. Автор потратил много труда на частности, но упустил из вида главное: факт сравнительной легкости, с которой огромная область была завоевана, благодаря превосходству вооружения. Что казакам нужны были храбрость, неустрашимость, сметливость—в этом не может быть сомнения, но что Ермак в Сибири, как Кортец в Америке, своими баснословными успехами обязан в большой мере пушкам и ружьям, которых у туземцев не было и которые наводили на них настоящий ужас,—это тоже бесспорно.

Оба завоевателя издали разгоняли многотысячные толпы противников, не выносивших не только действия пуль и ядер,

но и грома выстрелов, так что вплотную им не приходилось встречаться; в тот час, что Ермаку пришлось столкнуться с несметными полчищами Кучума так близко, как представлено на картине, он пропал!

Затем непонятно, почему отличные стрелки, какими всегда считались сибиряки, целя из страшных в их руках луков в группу Ермака с товарищами, чуть не в упор, не могут попасть в глаза, ухо, шею и т. п.?

Почему опытные в боевом деле и вороватые казаки неразумно подставляют себя под выстрелы, стоят, да еще в кучке, а не лежат на дне своих лодок?

Почему казаки одеты в формы XVIII столетия? Почему в XV веке они стреляют ружьями XVIII, кремневыми, а не фитильными, что на два столетия упреждают изобретение кремневых курков?

Почему, наконец, в картине столько битюма, что она совсем рыжая—воздух на Иртыше и на других сибирских реках столь же прозрачен, как везде, и в нем нет битюмных тонов!

*

Говорят, реализм сплошь и рядом влечет за собой бессилие техники, слабость исполнения в рисунке и красках,—это говорят псевдоклассики, и можно только ответить на это: очень жаль! потому что художественная техника—это грамматика, без знания которой никакие стремления в искусстве не серьезны и походят на замыслы младенца...

Теперь уже настало время, когда слово «реалист» перестало быть бранным в искусстве, когда реализм, ставши крепко на ноги, завоевавши право гражданства, перестал быть пугалом консервативных кумушек. Роль страшилища, «колебателя уставов», переходит к импрессионистам, символистам, декадентам—по правде сказать, довольно невинным колебателям—покамест идущим ощупью, но вскоре, вероятно, имеющим выработать из всех своих попыток и проб систему. Проявления жизни так разнообразны и выражения этих проявлений так обязательно изменчивы, что сомневаться в этом нельзя.

Пожелаем нарождающейся школе столько же терпения и настойчивости в труде, сколько проявили реалисты во всех своих манифестациях в науке, литературе и искусстве, прежде чем добились своего теперешнего положения.

Пока в работах юных школ недостает связи, усидчивости, но это только пока, и можно надеяться, что дружными усилиями молодых талантов нового направления выработаются взгляды и понятия, которые составят серьезный вклад в сокровищницу человеческого духа.

XIX век прошел в борьбе различных проявлений этого духа, от умиравшего классицизма, через романтизм, до реализма включительно, и торжеством этого последнего он заканчивается. Но новые веяния уже дают себя знать—веяния пока неясные, слабые, малопонятные—и весьма вероятно, что к середине XX столетия нас зачислят в разряд старых колпаков, идеалистов, а декадентские потуги конца нынешнего века выработаются в связное, стройное целое—только какое?

Как далеко и в каком направлении новая школа пойдет? Какую боевую кличку она примет?..

Говорят, что слепой сказал: увидим! Этими слепыми будем мы—наверное не увидим!

Листок второй

Прежде полагали, что художники и поэты не должны быть ни очень умными, ни очень образованными—точь-в-точь так же, как хорошенькие женщины. Наивность и невежество придавали будто бы последним пикантности, а первым—бессознательной ширины творчества.

Лозунг «искусство для искусства» торжествовал. Говорили: что осталось ценного во всем скарбе старого творчества, как не техника? Что сталось теперь с мыслями, тенденциями прежних мастеров? Они сданы в архив, тогда как, например, полотна с живописью старых школ ценятся на вес золота!

В виду того, что в этом роде опять немножко говорят и нынче, я возьму на себя труд спросить: а что направляло руки художников, что подвигало их на создания шедевров техники, как не мысль, не тенденция? Например, намерение художника показать, что мать Христа—божия матерь, вдохновляло его на произведение прелестной, неземной красоты головы, удивительно исполненных рук, одежды и пр., и есть все основания думать, что не задайся художник тенденциею, пиши он просто миловидную голову, красивую руку или драпировку—техника его не дошла бы до такой высокой степени совершенства. Очевидно,

мысль, тенденция не только не вредят технике, но, напротив, служат стимулом к совершенствованию ее.

Повторяю, в последнее время, под влиянием толков о банкротстве науки и тому подобных умозрений, снова явились веяния в сторону лозунга «искусство для искусства», но культурная часть общества продолжает откликаться преимущественно на то, что вызывает не только созерцание, но и размышление. За последние мои выставки в Европе я имел случай еще раз убедиться в этом: хотя многие этюды с натуры севера и юга России смотрелись и одобрялись, главное внимание публики все-таки привлекалось картинами из кампании 1812 г., в которых Наполеон представлен не только героем, но и человеком, не только полководцем, но и страдающим смертным.

Листок одиннадцатый

...Известно, как добросовестно исполнял работу Мессонье, но меньше знают, каких трудов и издержек стоили ему приготовления к работе. Помню, например, он писал всадника в костюме прошлого столетия, закутанного в плащ, едущего по пустынной дороге, при сильном ветре: плащ развевается, и голова всадника с нахлобученной шапкой нагнулась перед вихрем, несущим тяжелые тучи, гнущим траву и деревья. Как лошадь, так и человек были прекрасно вылеплены из воска; на первой уздечка и седло, со всеми мелочами, были изящно сделаны из настоящих материалов; на втором плащ, шляпа и сапоги со шпорами также представляли миниатюрные chef d'oeuvr'ы, исполненные по рисункам времени. Чтобы иметь складки извивающегося плаща, он был опущен в легкий клей, в котором и застыл в том движении, в каком был расправлен,—словом, все было остроумно налажено, для того чтобы облегчить наиболее совершенное исполнение картины, и во всяком случае указывало на из ряда вон выходившую требовательность к своему искусству. — А как вы писали снежную дорогу в картине «Наполеон в 1814 г.»?—спросил я его. — Вот как,—ответил М.,—выпихнувши ногой из-под стола невысокую платформу, метра в полтора в квадрате: здесь я приготовил все, что было нужно: снег, грязь, колеи. Намесил глины и несколько раз протолкал взад и вперед вот эту пушку. Потом копытом с подковой намял следы лошадиных ног,посыпал мукой, опять протолкнул пушку и пр.—так несколько раз, пока не получилось подобие

настоящей дороги; потом посыпал соли, и дорога была готова.

— Зачем соли? — Для блеска, который, как вы знаете, всегда есть в снегу.— Я улыбнулся.— Чего же вы смеетесь, как вы сделаете иначе? — Очень остроумно придумано,—ответил я,—je vous fais mes compliments*, но если вы спрашиваете, как бы я сделал иначе—скажу, что я поехал бы в Россию, где почти все дороги изрыты так, как представленная вами, и написал бы этюд с натуры...

— Да! nous autres parisiens**, мы не так легко перемещаемся.

Рассказывали, что М. работал быстро; я слышал это от многих, но это было совершенно неверно; он и рисовал и писал тихо, а главное, перерисовывал и переписывал исполненное с самоотвержением, не щадя времени и труда. У этого художника было уменье жертвовать мелочами для главного, подробностями для общего, чего уже гораздо меньше у его ученика Детайля, у которого все пуговицы на счету и все одинаково блестят. Вообще уменье жертвовать интересною подробностью для общего встречается не часто, не только в живописи, но и во всех других родах искусства; как живописец с трудом решится затенить или вовсе замазать интересный и уже хорошо исполненный аксессуар, даже если он пестрит картину, так и литератор неохотно выкидывает из повести или романа остроту, анекдот или вставное лицо, если они забавны, хоть бы они и отвлекали внимание, растягивали действие. Это уменье жертвовать частями для целого тем более замечательно у Мессонье, что именно исполнение «morceaux»*** составляло главную силу его— кажется, ни один художник нового времени не выполнял терпеливее, не оканчивал работу более, не вдаваясь в то же время в сухость, в то, что французы называют «le penible»****.

О замысле картин нельзя сказать того же, тут сплошь и рядом больше условности и рутины. Например, там и сям являющаяся на его полотнах война—не настоящая и, очевидно, представляет результат наблюдения маневров или движений войск, как они видимы из штаба, из свиты главного лица, изображение которого и составляет всю суть картины, начало и конец ее.

---

* Я вас поздравляю.
** Мы, парижане.
*** Кусков.
**** Тягостным.

Мало увлечения войском как людьми, а не стадом. Можно понять, почему, увидевши картину несущегося по рядам, между убитыми, Скобелева, схваченного с натуры, Мессонье не захотел продолжать своего «Наполеона», как сцену, лишенную души и энтузиазма, будто вымученную.

Затем, названия его военных картин говорят громче, метят дальше, чем их содержание. Еще полотно, изображающее кирасиров, летящих в атаку, пусть будет называться «1807», но почему кавалерийский полк, готовящийся к нападению, назван «1805»? Каким образом картины, представляющие Наполеона, первого или третьего, с их штабами, смотрящих на ту или другую битву, могут быть названы именами самых битв? Это напоминает старую гравюру с надписью: «Вид такой-то столицы»—под изображением нескольких домов с забором и переходящим дорогу мещанином, с узелком в руках. Вообще реалист по исполнению, Мессонье не был им по творчеству, носящему печать старого пошиба: официальная история, официальные типы. Наполеон Мессонье—Наполеон Тьера в известной книге «Consulat et l'Empire»* даже не проверенный Мишле, и требовать большего нельзя, так как художник не был подготовлен образованием и развитием к проведению собственных взглядов на историю, своих заключений и выводов из ее уроков.

В мелких картинах из вседневной жизни прошлых столетий художник наблюдателен и проявляет часто не только юмор, но и некоторую дозу философии. Надобно только заметить, что многим превосходным сценам вредит однообразие типа представленных на них лиц, что просто непонятно у такого щепетильно-добросовестного художника; точно будто, сделавши все для совершеннейшего исполнения чисто техническй стороны, он устал для всесторонней разработки духовной. Конечно, находить подходящих натурщиков трудно, но ведь и заказывать, а потом писать аграфы, шпоры и другие подробности костюма в величину булавочной головки не легко, однако Мессонье исполнял их не только с терпением, а прямо с увлечением, как же было не позаботиться о типе лиц? Например, на прелестной, характерной по всей обстановке сцене «Чтение у Дидро»[12] все лица схожи между собою и представляют в сущности незначительные изменения физиономии служившего у художника, погодно, натурщика Delacre. Та же модель, еще более похожая, встречается

* Консулат и империя.

и на многих других картинах. На знаменитом полотне «Атака кирасиров» все скачущие солдаты, как капля воды, похожи между собой, потому что опять-таки не списаны, а скопированы с одного и того же натурщика. Немного менее, но тоже очень похожи один на другого и драгуны в картине «Проводник», и т. д.

Относительно рисунка Мессонье надобно сказать, что он замечательно хорош и не академически только, не сух, а, напротив, выразителен во всех изгибах и складках. Такой рисунок я знаю между современниками только у пруссака Менцеля да у покойного баварца Горшельта. Само собою разумеется, что он все-таки не без грехов. Случается, даже нередко, что всадники у него сидят не на седле лошади и не на хребте, а еще ниже, и вряд ли это можно объяснить недосмотром такого зоркого художника—вернее думать, что и у Мессонье, хоть и меньше, чем у всех нас грешных, нет-нет да проскакивала неохота заново переписывать уже исполненную фигуру.

Помню, что в одном альбоме, изданном с благотворительной целью, рисунок Мессонье «Трубач», фигурировавший на заглавном листе, был такой коротыш, такой манекен, что все, исключая самого автора рисунка, заметили это. Тем не менее трубач так и остался на лучшем месте альбома, со своею трубою и своим деревянным торсом. Правая нога известного «Флейтиста» прямо вывихнута. Правая рука солдата на полотне «l'Ordonnance»* длинна, как у орангутанга,—вытянутые пальцы достанут до чашки колена. Обе ноги на портрете А. Дюма-сына так уродливо велики, что покойный романист смотрит саженью—недаром он тотчас пожертвовал этот портрет, и т. д.[13]

Листок двенадцатый

Я упомянул о том, что не знаю рисовальщиков, подобных Мессонье, т. е. художников, владеющих карандашом в такой мере верным, чутким, строгим и в то же время живым, кроме Менцеля и Горшельта. Именно только рисовальщиков, потому что в красках оба названные живописца много ниже его. Менцель, при всех громадных достоинствах, пишет воздушное и солнечное освещение не с натуры, а из головы, по памяти, в четырех стенах своей мастерской. Так же приблизительно понимал колорит и Горшельт, который, может быть, до не-

---

* «Приказ».

которой степени и видел недостатки этой манеры работы, но по своим средствам не считал возможным иначе устроиться. В то время как Мессонье тратил большие деньги на костюмы и натурщиков, Горшельт, когда, например, ему нужен был восточный человек с темною кожей, не искал такого, а просто копировал свою модель подходящею краской, и «туземец»—араб, кавказский горец или негр—был готов. Его выручало множество этюдов с натуры, но в принципе добросовестность в передаче plein-air была и у него ниже, чем у Мессонье.

Работал Горшельт также тихо, но любил говорить, что тот или другой набросок сделан им в полчаса. Помню, рассматривая раз один из таких тщательно сделанных рисунков, я попросил его сказать мне, долго ли он его работал. «Только, пожалуйста, не вводите меня в заблуждение, скажите правду». Он засмеялся: «Непременно правду?»

—Да, так как я художник, а не публика.

—Я приходил рисовать эту гору дней 8 или 9.

—Ну вот, благодарю,—ответил я, действительно очень довольный, потому что, видя, как самому мне все туго дается, я подозревал, что и другие, толкующие о быстроте работы, пожалуй, в сущности, не мало корпят над нею.

ПРИМЕЧАНИЯ

Василий Васильевич Верещагин—крупное и характерное явление в русском искусстве второй половины XIX века. Напряженная и плодовитая деятельность художника, его большая одаренность, неослабная энергия в организации выставок и пропаганде своего творчества создали ему в свое время мировую славу. Не закончив художественного образования в Академии художеств, Верещагин уехал в Париж, где занимался в студии Жерома. Приглашенный участвовать в качестве художника в среднеазиатской войне (1867 г.), он поехал в Туркестан, и там сразу определилось основное направление его дарования.

Главные циклы произведений Верещагина явились в результате первого и второго путешествий в Туркестан, первого и второго путешествий в Индию, русско-турецкой войны и на склоне жизни—путешествия в Японию. Верещагин погиб во время русско-японской войны (1904—1905) на затонувшем броненосце «Петропавловск».

Хорошо знакомый с завоеваниями европейской живописи, пользуясь приемами пленера и даже импрессионизма, Верещагин в пе-

риоде расцвета своего творчества остается верен четкому натуралистическому рисунку, удерживающему малейшую подробность. Он никогда не отказывается и от не лишенной академических традиций композиции.

Верещагин был человеком, полным либеральных идей и стремлений, но наделенным всеми противоречиями и лицемерием буржуазного мировоззрения и буржуазной морали. Он не раз высказывал мысль, что чувствует себя в Европе добровольным изгнанником (он работал в Мюнхене и Париже), так как не может работать в России под гнетом самодержавного режима. Но не менее определенны его высказывания о революционной деятельности в России, которую он считает утопичной и вредной. Пацифизм Верещагина был субъективно вполне искренним так же, как его субъективная демократичность, объективно же и военные и восточные картины Верещагина прославляли русские войны в такой же мере, в какой раскрывали в показе «войны, как она есть» ужас и зверство человеческой бойни. Противоречие присутствует в самой тематике картин Верещагина: с одной стороны, он изображает перевязочный пункт со всею точностью очевидца, пишет мрачную «Панихиду», с другой стороны— торжествующего Скобелева, скачущего перед фронтом на коне*, Скобелева, о котором он оставил крайне нелестный отзыв в письме к Стасову («Не забудьте, что ни один генерал русский не откажется от начальства Третьим отделением»). С годами Верещагин становится более консервативен и в статье 1891 г. видит задачу интеллигенции в сознательной деятельности, направленной к охране существующего общественного устройства.

Для характеристики взглядов Верещагина на вопросы искусства нами использованы ряд печатных материалов, а также отрывки неизданных писем Верещагина к В. В. Стасову. Крайний эгоцентризм натуры Верещагина привел к тому, что в сущности ничто не интересовало его в области искусства, кроме собственного творчества. Это не мешало ему давать меткие отзывы о том или другом художнике и дать собственное развернутое определение реализма, как художественного метода.

* * *

1. Отрывки из писем В. В. Верещагина к В. В. Стасову печатаются на основании подлинников, хранящихся в архиве В. В. Стасова в Пушкинском доме, в Ленинграде. Институт русской литературы Академии наук.

2. Речь идет об офорте И. Н. Крамского—портрете наследника-цесаревича, над которым он работал в Париже в 1876 г.

---

* Все эти картины хранятся в гос. Третьяковской галлерее.

3. Картина Семирадского «Факелы Нерона» или «Светочи христианства» (1877). За эту картину художник получил звание профессора. Она была им подарена Краковскому музею.

4. Верещагин лежал в это время в госпитале. Он был ранен во время экспедиции, организованной для взрыва монитора.

5. «Иван Николаевич Крамской, к его характеристике». Очерк В. В. Верещагина, «Русская старина», март, 1889, стр. 632.

6. Картины Крамского: «Неутешное горе», 1884, «Христос в пустыне», 1872, «Русалки», 1871, находятся в гос. Третьяковской галлерее.

7. Этюд этот был напечатан по-английски в виде приложения к Catalogue of the Veretschagin Exhibition в American Art Galleries (New-Jork, 1891) и дан в переводе в монографии Ф. И. Булгакова «В. В. Верещагин и его произведения», С.-Петербург, 1895, откуда и заимствуется для настоящего издания.

8. Текст заимствован из издания «Листки из записной книжки В. В. Верещагина. Москва, 1898».

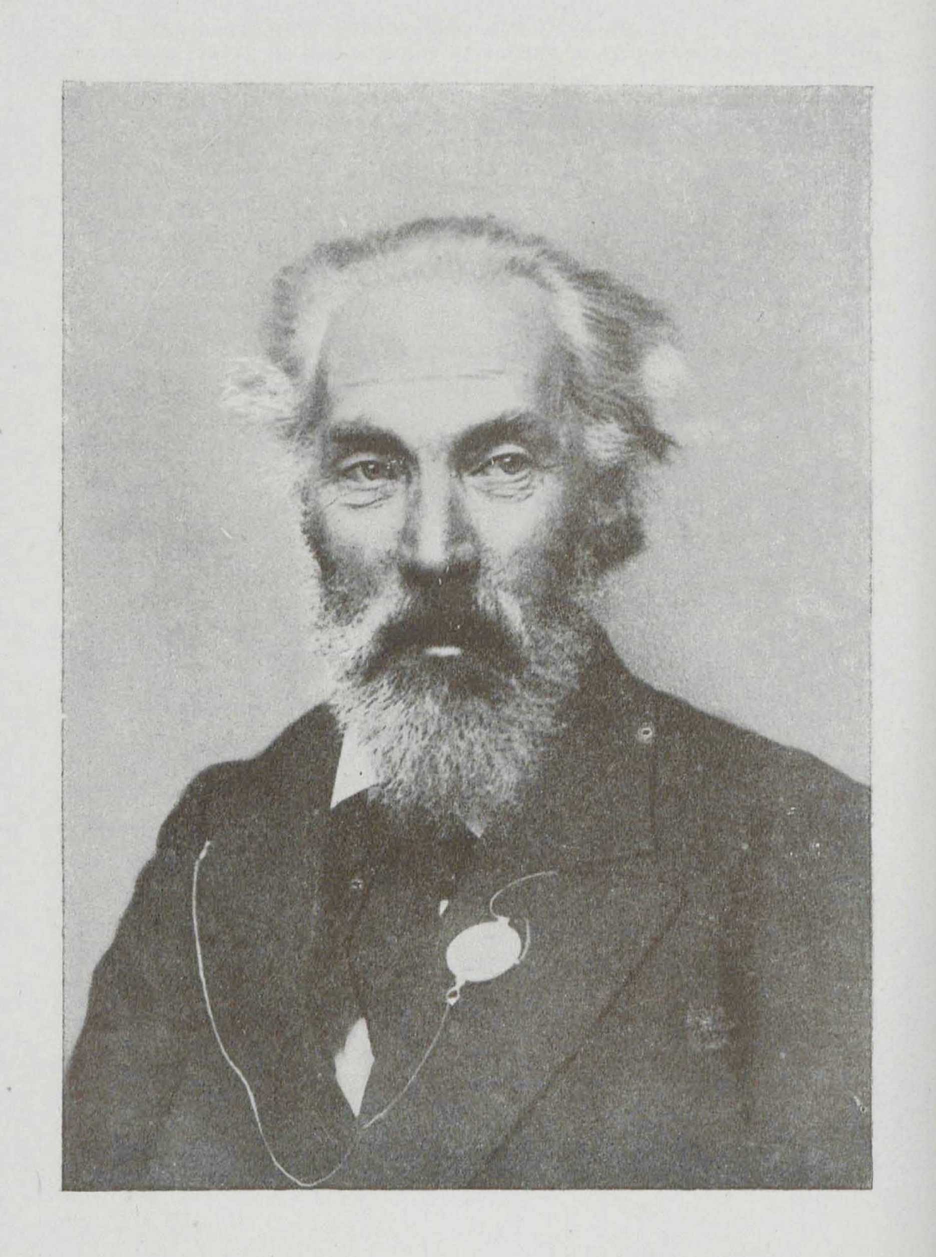
9. Картина К. П. Брюллова «Последний день Помпеи» (1830—1833) хранится в гос. Русском музее, в Ленинграде.

10. «Явление Христа народу» (1846) А. А. Иванова находится в гос. Третьяковской галлерее.

11. «Покорение Сибири Ермаком» В. И. Сурикова (1895) находится в гос. Русском музее, в Ленинграде.

12. Картина Мессонье «Чтение у Дидро» была продана в 1864 г. Демидову.

13. Картины Мессонье «Флейтист» и «Портрет А. Дюма-сына» находятся в Луврском музее, в Париже.



САВИЦКИЙ КОНСТАНТИН АПОЛЛОНОВИЧ

(1845—1905)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письма И. Н. Крамскому[1]

29 марта 1874 г.

Вчера поклонился Мадонне Сикстинской, просто восторг, тут только я познал впервые всю гениальность таланта Рафаэля, ни насмотреться, ни оторваться нельзя от этих полных жизни и мысли лиц, в них сказывается предчувствие чего-то недоброго, и страшно становится за эту мать, несущую своего ребенка, объятых какой-то сверхъестественной силой, влекущей их на искупление грехов человеческих. Гольбейн, как немец от мозга костей, неподражаем, не знаю, в ком больше его отразилась немецкая национальность; божества и вдохновения я здесь не вижу. Впрочем, завтра пойду досматривать то, что не уразумел, видя его почти мельком. Мурильо, Рубенс, Рембрандт, Веласкез, Караваджио, Поль Веронез и другие поразительно хороши. Ван Дейк, кроме портрета Карла I, а в особенности Деннер помоему в нашем Эрмитаже лучше. Кто меня просто ошеломил силой красок и осязательностью самой материи, так это Креспи и Рибера; картины первого—это семь таинств христианского учения, из которых лучшая О б р у ч е н и е, а также портрет генерала П а л ь ф и[2]. Новая школа вместе с выставкой здешней Академии художеств просто невозможна, гадость такая, что смотреть скверно, на ней отличаются и профессоры берлинские, большею частию наши Вениги, есть, впрочем, и Шамшины историко-рутинисты; проскочил какой-то удалец, можете себе представить, жанрист да еще профессор, а к тому же немец, хоть помереть со смеху, сюжет, вроде «Первый любовный сцен девушек розен нухайт»...

Париж, 19/1 мая 1874 г.

...**В** Дюссельдорфе деятельность художников сравнительно со здешней меньше по численности; но качеством она значительнее. В немцах больше интимности и действительной преданности своему делу, и поэтому они в искусстве показались мне симпатичнее. Они успели даже вдоволь позаимствоваться от французов их элегантностью, блеском и шиком в наружной отделке своих вещей. Их направление, как мне кажется, имеет громадную будущность; между тем как легкость, так сказать, хлыщничество французов, обречено на вечное бросание с одного на другое, здесь главный вопрос идет о том, как выделиться и чем бы обратить на себя внимание толпы—в средствах для этого не задумываются: кровь—смерть—отрубленные головы и нагота женского тела, а подчас и невозможная мазня есть те средства, которыми пользуются и достигают целей. Есть и пейзажисты, пишущие лесные ландшафты в натуру величиной, но в них поражают только размеры, качеством они настолько же близки к правде, насколько возможны те мифологические фигуры, которыми населяют эти художники свои дремучие леса.

Это подражание славящемуся здесь по-моему невозможному Коро, бессовестность которого доходит до того, что(бы) вымазать холст какими-нибудь серо-зелеными пятнами, изображающими деревья, и несколько грязно-белильчатых лепешек, изображающими как бы воздух, а в случае надобности и воду. Вот пейзаж, вызывающий неподдельный восторг. Право, странно и как-то дико становится, глядя на все это. Все сказанное характеризует общее направление здешнего искусства, и только единичные факты противоречат этому. Теперь, например, открыта здесь годичная выставка в 2 000 картин, и из этой массы перлами создания можно назвать какие-нибудь 10 или 12, и только 3, которые превосходят всякие ожидания, это просто совершенства, и странно, что, как нарочно, нисколько не похожи на французские. Я постараюсь их перечислить, познакомить Вас с именами авторов и сюжетами, по которым можно видеть, на чем останавливаются художники.

Neuville (Невилль) (сражение, Лоарская армия)—эпизод из бывшей войны—поразительно хорошо, полно жизни, экспрессии и такого ужаса, перед которым столбенеешь, я не видал никогда картины, делающей такое громадное впечатление. По сравнительно небольшому фону довольно крупные фигуры, группа французов, засевшая за насыпью железной дороги и отстреливаю-

щаяся от немцев, атакующих их со второго плана, из реденького лесишка, застланного сплошным дымом от выстрелов; тон картины теплый, пасмурный дождливый день, фигуры и пейзаж написаны изумительно хорошо.

Kaemmerer (Кеммерер, ученик Жерома)—купальни в Скевенинге в Нидерландах: картина представляет собой бесконечно широкую, однообразную, желто-серую площадь песчаного морского берега, вдали прибой, и торчат в разных местах на берегу и вдали в море купальные кареты; во всю длину картины расположены фигуры, несколько английских семейств, сидящих в креслах, на стульях и как попало, греющихся на солнце и беседующих между собой, вы видите здесь и мамашек, и папашек, и молодых дочек с увивающимся джентльменом, круг аристократии и негоциантов и даже встречаете ксендза, как необходимого сочлена и собеседника католического общества; дети и девушки собирают по берегу черепашки, передано все это с поразительной верностью, пропасть юмора и наблюдательности: технически так хорошо, что руками разводишь, рисовано так, как рисует только фотография при жгучем солнце; все света подчинены какому-то теплосерому тону, и только резкие тени рисуют формы, композиция проста до-нельзя, все группы сосредоточены к одному краю картины и постепенно тянутся в перспективу дали, под простым синим воздухом,— на первое впечатление картина сера и бесцветна, но когда вглядишься, то это живая натура.

Dupray (Дюпре) (Аванпост)—в дождь и ветер целое общество офицеров и множество солдат, разбросанных в беспорядке, осматривают местность[3]. Чрезвычайно хорошо. Остальные также очень хороши, но обыкновеннее. Girard (Жирар)—«Мечта»— этюд, полфигуры, сидящая девушка, блеск красок и сила живописи удивительные, но еще лучше «Новобрачные»: процессия в аллее парка, осенью, дорожка усыпана опавшими желтыми листьями[4]. Nittis (Ниттис)—«Экий холод»—три барыни вышли из кареты и бегут, ежась и подпрыгивая, чтобы согреться, осень—чрезвычайно выразительно и хорошо написана. Castres (Кастр)—«На удачу»—кочующий цыганский табор, зимой— с медведями. Pelouse (Пелуз)—«Октябрьское утро»—серая чаща леса, пейзаж большого размера, напомнил мне Иван. Иван. картину, которую он написал у Снарских. Moreau (Моро)—«Разъезд после бала»—блестяща по краскам и в технике виртуоз. Жерома вещи, как всегда, очень хороши. Кроме этого, здесь красуется

К. А. Савицкий. Ремонтные работы на железной дороге.

пейзаж нашего Линдгольма—лучшая вещь, какую мне пришлось видеть работы этого художника. Итак, это почти все примечательное на выставке по части живописи. В скульптурном отделе из множества выставленного поразили меня две вещи: Carolus Duran (Каролюс Дюран)—бюст из бронзы, мужской портрет, и Barreau (Барро)—бюст женский, терракота.

Говоря вообще о Париже, здесь живется легко и безмятежно, но я думаю, что это покамест внове. Я начал работать, пробавляюсь этюдами и несколькими небольшими жанровыми сюжетами, пустяковинами, главным образом в видах испробования себя по части игривости и легкости ума—на французский манер. Такова-то наша здешняя злосчастная доля!..

Париж, 18 сентября 1874 г.

Добрейший Иван Николаевич!

После долгих скитаний и странствований очутились мы опять на месте, в Париже, и нужно надеяться, что на продолжительное время засядем здесь. Пора подумать о деле, уже довольно освежаться различными созерцаниями; положа руку на сердце, я могу сказать, что чуть ли не с излишеством следовал Вашему совету: «жить в свое удовольствие» и истинно это выходит дело полезное, теперь я с наслаждением думаю, как бы устроиться, чтобы скорей приняться за настоящую работу. Я Вам, кажется, писал о том, что собираюсь в Оверни на воды. Пробыл там почти месяц, исполняя беспрекословно весь курс лечения и наслаждаясь очаровательной природой тамошних мест; затем, возвратясь в Париж, отправились в Нормандию, где пробыли два месяца, так хорошо и отрадно, что и слов не нахожу выразить Вам свое удовольствие. Что за море, что за скалы, что за люди тамошние французики и их патриархальный быт—это просто очарование. Жизнь у них так легка и отрадна, весела, что некогда и соскучиться. В среде их чувствуешь себя всегда новым, и тени нет того, чтобы озлобиться на самого себя—то, что у нас называется хандрой, здесь по штату не полагается,—везде привет, улыбка и радушие. Предприимчивость такая, что ни на минуту не останавливается их деятельность, и поэтому всюду интересно, ново и притом баснословно дешево и удобно. Что касается до работы художников, то препятствий не встречается даже в захолустьях, как Вёль в Нормандии. Всяких любителей, потребителей и самих художников было там такое множество, что доходило до смешного. Выйдешь на этюд, так всю-

ду рассажены, точно грибы или что-нибудь похуже. Весь тамошний сельский люд так проникнут художественным сознанием, настолько цивилизован, что вы встречаете в каком хотите задворке и огороде бедняка полное сочувствие и содействие во всем, что вам вздумается.

В Вёле нас была целая колония русских художников, слывшая под названием красных шапок, которыми мы запаслись там совершенно случайно (они очень удобны при морских ветрах), были там: Репин с семьей, Поленов, Боголюбов, Беггров, Добровольский, хотя очень франтоватый, но слывущий под названием «свиной художник» (специальность его—писать свиней), и, наконец, нас двое; приезжал на короткое время Харламов; оттуда мы перебрались в Этрета, скалы которого так удачно изобразил Ноде (картина в Кушелевской галлерее)[5]; там, несмотря на то, что пробыли всего пять дней, вдоволь насладились и насмотрелись на рыбачий быт.

Чтобы Вы могли судить о том, как дешево там жить, то достаточно сказать, что квартира, утренний шоколад или кофе, завтрак из 5 и обед из 6 блюд стоят 5 франков в день с персоны. Все мы до того поправились и душевно и телесно, что даже совестно перед горожанами французами. Загорелые и обветрившиеся лица наши меняют кожу и лоснятся от излишества жирных частиц. На обеих щеках (а не на одной, как было прежде) у меня настолько выросли бакенбарды, что не вышли бы карикатурны, даже и из-под карандаша Софии Николаевны; впрочем, остались еще маленькие плешинки пониже скулы, но в общем недурно.

Результатом прожитого нами таким образом лета вышло то, что совершенно неожиданно для меня самого, работая слегка и шутя, я насчитываю у себя до сорока оконченных этюдов типов на воздухе и пейзажей, три начатых картины, из которых одна маленькая почти окончена, другая подмалевана, а третья и в то же время главная, размером в два с половиной аршина, скомпанована, и частью заготовлены для нее этюды, сюжет «Путешествие на гору Sançi в Оверни»[6]; типы всевозможных иностранцев на лошадях, ослах, пешком и даже барыни, несомые в креслах. Кроме того, несколько акварелей с натуры и масляных эскизов. Результат оказывается недурен, если только удастся осуществить все это так, как было бы желательно. Для этого предпринимаю все от меня зависящие меры. Вчера отыскал и нанял мастерскую вместе с квартирой в 2 комнаты, или, лучше

сказать, 2 конурки; мастерская прелестная, но только пугает меня ее цена—1000 франков в год за одни стены, надо меблировать и вообще устроиться, на что пойдет не мало денег; приходится призадуматься, как извернуться; впрочем, работая, средства сами придут, и потому я не унываю и иду на риск.

Все бы было, как видите, у нас хорошо, если бы друзья не забывали, а то уже бог весть с какого времени не имею ни единого словечка ни от Вас, ни от других, кому писал.

Если что долетает сюда, то все это случайно и в виде неопределенных слухов, говорят так, говорят и иначе, поди—догадывайся и доходи собственным умом до истины—говорят, что русскому воинству позволено отпускать бороды, а стало ли оно похоже на пруссаков—ничего не знаем; сказывают, что Исеев на публичном акте торжественно прочел, что, усматривая из практической жизни Академии и основываясь на неутешительных примерах женатых пенсионеров, Совет постановил: женатых конкурентов удостаивать большими золотыми медалями без права посылки за границу—я Репину советовал обидеться, но он не хочет; произнося такую бессовестную ложь, подавился ли он ею, т. е. Исеев, и разорвало ли его поганое нутро? Об этом мы тоже ничего не знаем. Не откажите, добрейший Иван Николаевич, написать, когда эта протобестия окачурится —мы все и я, хотя и не пенсионер, но готов поставить пудовую свечку Николаю угоднику за упокой души этой скотины, но только, пожалуй, не поймет и сочтет за недоброжелательство.

Спасибо Стасову, не подарил Академии этой глупой выходки и хотя не особенно зло, но все-таки сказал свое беспристрастное мнение. Да, Иван Николаевич, Вы не поверите, как часто приходится вздыхать здесь, оглядываясь на все происходящее там у Вас, в нашем далеком! Вздыхать о том, что все то, что здесь так хорошо, не перенесешь с собою домой, чтобы быть окруженным всей этой свободой, удобством и спокойствием, с каким живешь и работаешь здесь, независимо от всяких побочных соображений и не подделываясь ни под чей вкус и воззрения; работаешь, единственно удовлетворяя своей собственной страсти, и не боишься пинка из-за угла всяких доброжелателей, врывающихся в ваш духовный мир со своим лозунгом искусства. Тут все встречает сочувствие, в каком бы роде и направлении ни писалось и как бы ни выразился художник—только бы высказался—и это страшно поднимает весь уровень деятельности здешнего искусства. Как подумаешь, какая груда вещей пропа-

К. А. Савицкий. На Стрелке.

дает у нас из боязни быть обруганным, а из-за этого как часто не выплывает наружу многое оригинальное, самобытное. Я хочу сказать, что у нас время не порицать, а поощрять; слабые стороны своего произведения каждый сам увидит при сравнении, что может быть только при многочисленности произведений. Кроме того, чего-чего только не требуется от художника в нашем обществе. Если любишь только искусство, упрекнут в односторонности, будь и дипломат, и доблестный гражданин, и бог весть что еще—и все это, подумаешь, для чистого искусства. Только при таких выгодных условиях, при каких стал Верещагин, можно плевать на все и жить спокойно для своего призвания. Доля, право, завидная! Правда ли, что он отказался от предлагаемого ему звания профессора? Ведь это факт знаменательный!..

Париж, 22 июля 1875 г.

...По причине ли полуодурелого состояния моего или от чего другого, но я мало что нашел действительно хорошего. Обольстили меня по прошлогоднему немногие: тот же Neuville, Lefevre, Wibert, Detaille, Cabanel, Breton, Bouguereau, Berne-Bellecour, Bastien-Lepage*, да затем несколько испанских художников—тьма тьмущая всяких звезд и знаменитостей здешних, но, по-моему, просто скверно, нагло и дерзко, лишь бы выделиться чем-нибудь из массы, чтобы быть замеченным. Отдохнув от Салона, я отправился посмотреть возвеличенного Фортуни и, признаюсь, что кому хочешь оказать услугу, то не возводи его на такую высоту, откуда можно сломать себе шею. Хорош, слов нет, но только неужели вся суть искусства в одной красивой внешности как в выборе изображаемых предметов, так и в приеме живописи? Я понимаю, что он может увлекать за собой, потому что талант большой, но едва ли он сказал собою «последнее слово в искусстве», как предполагают это многие, что после него надо сложить кисти и палитру, вздор, ничуть не бывало! Fortuny—мастер с громадным вкусом, но все задачи его—цветистость, роскошь аксессуаров и не более этого; в угоду красивости он часто жертвует правдой, как, например, в его «Выборе натурщицы». Он именно представитель современной французской школы, но сколько нужно пожелать ему, чтобы картина давала бы во всех отношениях эстетическое наслажде-

* Невиль, Лефевр, Вибер, Детайль, Кабанель, Бретон, Бугро, Берн-Беллькур, Бастьен-Лепаж.

ние. Только эффект пятен красок, и, правда, прием живописи таков, что нельзя не любоваться.

Пенза, село Протасово, 13 августа 1875 г.

Вы уже из прошлого письма моего знаете, что намеревался сделать это путешествие, а теперь привел его в исполнение— переезд громадный и интересный до чрезвычайности, видал я Мюнхен со школами Дица и Пилоти, Беклина, Ленбаха и Фейербаха, просто ошеломлен ими, как пивом, которым залит весь Мюнхен. Вена, со своими немцами, совсем иными, чем баварцы и пруссаки, город меркантильный и перещеголявший Париж в своей вульгарности и пошлой роскоши, таков в нем и Макарт, со своей отвратительной вычурной мастерской, пошлый развратный европеец...

Верещагин просто чудо-чудес! Очаровательно хорошо, и я думаю, что он не сказал этим еще всего, что он может и что у него есть,—будем ждать и поучаться.

Письмо В. В. Стасову[7]

Пенза, 25 марта 1902 г.

Досекины, Серовы, Первухины, Переплетчиковы, Холодовские и многие, многие другие—все это такое, которому Товарищество не по плечу (кому по силе таланта, а кому по душевной легкости). Вы скажете: нет у Вас В. Васнецова... но ведь это особь, да к тому же он и не уходил из Товарищества, не выставляет своих картин, потому что, не знаю, есть ли сейчас у него что-нибудь такое, чем хотел бы и мог он участвовать на выставке? Он также член Академии; не бывая лично в собраниях, дает свои веские мнения по вопросам, его интересующим, отказался от руководительства профессуры потому, что это ему не надо, удобнее сидеть и работать у себя в Москве. Нет, Вы сходите на выставку и взгляните не предвзято, а по-старому, сочувственно и увидите, что даже старики не стареются, как не стареетесь и Вы, в котором заложены хорошие дрожжи. Каждый из нас работает во-всю и все в том же честном и святом для искусства направлении...

...Вы, пожалуй, и не знаете, что В. Е. Маковский написал картину (которой по независящим от него обстоятельствам на выставке нет), картину «Не наши ли?» Это вещь такая, какой он не писал в самую лучшую пору своей художественной деятель-

ности. Получил я сейчас иллюстрированный каталог XXX выставки, сколько сильных чудесных вещей...

...Видаете ли Вы Ник. Петр. Собко? Вот человек, которого мне ужасно жаль. Неужели не удержится он со своим журналом? Месяцы жду и не дождусь я выпусков. А если бы знали Вы, как крепко нужно нам это в провинции. Не «Мир же искусства»[8] читать, от которого тошнит и (от) возмутительной наглой лжи все нутро переворачивает...

ПРИМЕЧАНИЯ

Константин Аполлонович Савицкий—талантливый художник, один из видных членов Товарищества передвижных художественных выставок. Получив семь серебряных медалей и одну золотую, Савицкий был исключен из Академии накануне конкурса на большую золотую медаль под предлогом малой успеваемости в науках и слишком длительного пребывания в Академии. Это не помешало ему, продав картину «Ремонтные работы на железной дороге» (1874, гос. Третьяковская галлерея) П. М. Третьякову, уехать за границу вместе с Репиным и Поленовым и, живя в Париже, работать в тесном общении с русскими пенсионерами и колонией русских художников. В Париже он создает картины «Рыбаки в Нормандии» (1876, Центральный музей Татреспублики в Казани) и «Путешественники в Оверни» (1875, гос. Русский музей). Влияние Франции сказывается в них очень сильно. Приехав в Россию, он в Европу больше не ездит, и дальнейшая его деятельность проходит на родине, причем он подолгу живет и работает в провинции. Савицкий был одним из немногих художников, сумевших преодолеть ее засасывающее влияние и остаться на высоте художественной культуры современной ему России. Следует отметить плодотворную деятельность Савицкого сначала в московском Училище живописи, а затем в качестве директора пензенского Художественного училища.

Творчество Савицкого всегда было пропитано интересом и сочувствием к крестьянству. Его «Ремонтные работы», с типичной фигурой десятника, являлись как бы яркой иллюстрацией к известному стихотворению Некрасова «Железная дорога». Тонко характеризованы центральные фигуры рабочих, родственно связанные с типами «Бурлаков» Репина. Композиция естественна и ритмична в линейном и цветовом отношениях. «Встреча иконы» (1878, гос. Третьяковская галлерея) с сатирически поданной фигурой священника и любовно написанными разнообразными типами крестьян является одной из лучших картин. Идейное содержание картин Савицкого всегда так логично вытекает из всего ансамбля картины, что никогда не кажется навязчивым. «Проводы на войну» (1880,

гос. Русский музей), самая крупная из картин Савицкого,—слабее вышеупомянутых, вследствие искусственности группировок, театральности выражения и несколько изысканно подобранной цветовой гаммы.

Художественные взгляды Савицкого типичны для той группы художников, которая примкнула к основанному в 1870 г. Товариществу передвижных художественных выставок.

Печатаемые в настоящем томе отрывки из писем Савицкого к Крамскому, которые он писал во время своего пребывания за границей, выражают со всей непосредственностью чувства молодого русского художника, поставленного лицом к лицу с современной культурой Запада. Его конкретные порицания тому или другому художнику или отдельным произведениям показывают, что было чуждо его мировоззрению интеллигента-разночинца. Напротив, он тщательно отмечает все, что может ему помочь в выработке реалистического метода построения картины.

* * *

1. Отрывки из писем К. А. Савицкого И. Н. Крамскому печатаются впервые на основании подлинников, хранящихся в архиве Русского музея.

2. «Семь таинств христианского учения» написаны в 1712 г. для кардинала Отто Бони. Картины находятся в Дрезденской галлерее. Портрет генерала Пальфи находится там же.

3. Картина Анри Дюпре «Аванпост» (1870) находится в настоящее время в музее г. Гренобля.

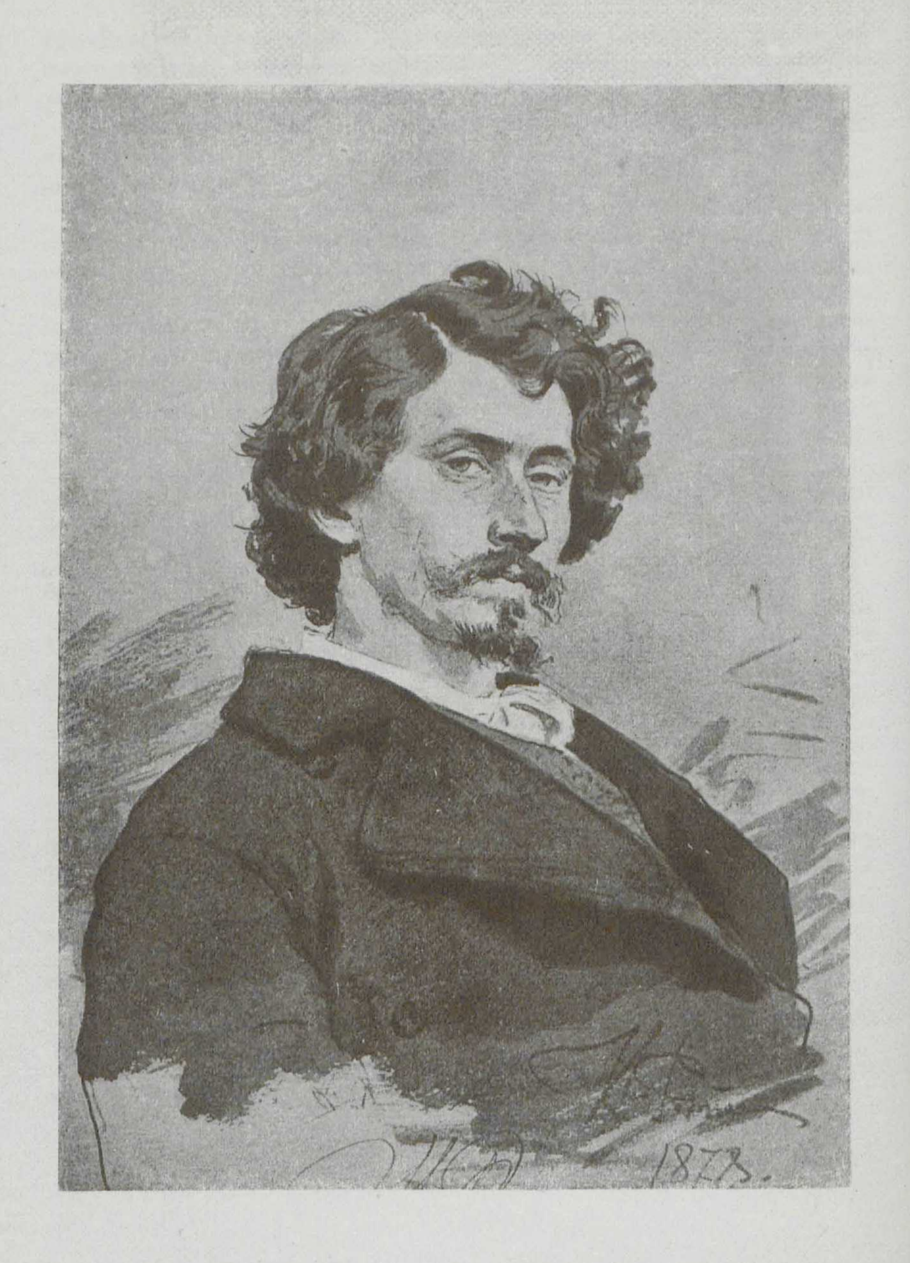
4. Картины «Мечта» и «Новобрачные» Франсуа Фирмэн Жирара были награждены медалью 2-го достоинства в «Салоне» 1874 г.

5. Основание галлереи Кушелева-Безбородко было положено кн. Александром Андреевичем Безбородко в конце XVIII века. В ней находились по преимуществу картины фламандской и голландской школ. После смерти А. А. Безбородко собрание было разделено между племянницами, но затем было частично восстановлено сыном одной из них, Александром Григорьевичем Кушелевым. Он значительно увеличил коллекции галлереи. После его смерти собрание было разделено между двумя его сыновьями. Доля, доставшаяся Николаю Александровичу Кушелеву, была увеличена новыми приобретениями современного ему искусства, в частности произведениями барбизонцев, и после его смерти согласно завещанию перешла в музей Академии художеств под названием «Кушелевской галлереи»; сейчас большинство картин—в гос. Эрмитаже. Упоминаемая Савицким картина Ноде в известных каталогах Кушелевской галлереи не значится.

6. «Путешествие на гору Санси в Оверни» (1876 г.) К. А. Савицкого. Находится в гос. Русском музее.

7. Письмо хранится в архиве Института русской литературы Академии наук. Отрывок печатается впервые.

8. Журнал «Мир искусства»—1899—1904 гг. Выставки «Мира искусства»—1890—1910 и 1922 гг.


1873.

РЕПИН ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ

(1844—1930)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письмо В. В. Стасову[1]

Июня 4. 10 час. утра. Я все отвлекаюсь от настоящего дела и пишу Вам разные глупости, до описания природы включительно. Третьего дня и вчера у меня было так много сильных и разнообразных впечатлений, что я едва могу привести в порядок свою неправильную голову, чтобы отвечать на Ваши серьезные вопросы. Относительно петербургских вещей Передвижной выставки скажу Вам, что они стоят в одинаковых условиях с московскими, поставлены как следует, но в них нет силы, нет сути, это не народные вещи. Если на них смотреть в Петербурге, то покажется, пожалуй, что они озарены глубокой мыслью, и только здесь рассеивается этот туман, чувствуешь, что это мысль не убеждения, не прожитая и не выжитая из жизни, реальная мысль, мысль эта отзывается обезьянничеством западным мыслям, повторением за ними, и слабым, как всякое повторение, мыслей чужих людей, живших горячо своей жизнью; это можно сравнить с ребенком, который подражает большим и повторяет их слова; не люблю я этих маленьких хлыщей мысли, я предпочитаю ребенка, выглядывающего исподлобья, молчаливо наблюдающего старших и нравящихся ему людей; внутренний мир таких ребят слагается крепко, глубоко и своеобразно. Таких ребят я вижу в московской молодежи.

Относительно слабости питерских живописцев и потери веры в них, я руководствуюсь следующим соображением: живопись всегда шла об руку с интеллигенцией и отвечала ее интересам, воспроизводя интересные для нее образы и картины.

Со времени Петра I интеллигенция вращается исключительно при дворе, тогда русских художников еще не было, надо было иностранных; они не только удовлетворяли, они даже развивали двор (дрянь продавалась как всегда). Буду краток. Во время Александра I русские баричи развились до того, что у них появились национальная гордость и любовь к родине, хотя они были еще баричи чистой крови, но составляли собою интеллигенцию (Пушкин, Лермонтов и пр. и особенно декабристы, по благородству души). Формы для художника (достойные его интереса) были только в Петербурге да за границей. Явилась целая фаланга художников, ярким представителем которой был Брюллов; национальная гордость Никола простиралась до того, что он поощрял русскую музыку в Глинке, русскую живопись в Федотове и даже заказал Брюллову русскую Помпею «Осаду Пскова»[2]; приставал с этим и к архитектору Тону, но, кажется, получил отпор (у деспотов бывают капризные лакеи, которым все сходит). Интеллигенция эта не могла долго существовать, так как она была замкнута в своем аристократическом кругу и относилась с презрением ко всей окружающей жизни, кроме иностранцев; развращается и падает. Выступает другая интеллигенция, это уже на наших глазах, интеллигенция бюрократическая, она уже не спасена от примеси народной крови, ей знакомы труд и бедность, а потому она гуманна, ее сопровождают уже лучшие доселе русские силы (Гоголь, Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Михайлов, Некрасов). Много является хороших картин: начальные вещи Перова («Проповедь в церкви», «Дилетант»[3] и др.), Якоби («Арестанты»), Пукирева («Неравный брак») и пр. Вы их лучше меня знаете. Эта интеллигенция как-то крепко держится Петербурга, вся стремится к одному центру и одним интересам, пути сообщения плохи, она остается замкнутой. А между тем она развивается до мировых воззрений, хочет разумно устроить целую страну (хотя и не имела знаний), начинает борьбу и погибает в 1862 г. 4 апреля[4], и Нечаевщина[5]—только вспышки погасающего пожара (впрочем, уже в Нечаевщине виден зародыш нового общества).

Теперь, обедая в кухмистерских и сходясь с учащеюся молодежью, я с удовольствием вижу, что это уже не щеголеватые студенты, имеющие прекрасные манеры и фразисто громко говорящие,—это сиволапые, грязные, мужицкие дети, не умеющие связать порядочно пару слов, но это люди с глубокой душой, люди, серьезно относящиеся к жизни и самобытно развиваю-

щиеся. Вся эта ватага бредет на каникулы домой, пешком да в 3-м классе («каков рай»), идут в свои грязные избы и много, много порасскажут своим родичам и знакомым, которые их поймут, поверят и в случае беды не выдадут; тут будет поддержка. Вот почему художнику уже нечего держаться Петербурга, где более чем где-нибудь народ раб, а общество—перепутанное, старое, отживающее; там нет форм для народного интереса. Судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы (мне это очень кстати, ведь я, как Вам известно, мужик, сын отставного рядового, протянувшего 27, не очень благополучных лет николаевской солдатчины). Судите же с этой точки зрения, что Вам может дать картина изображения русалок[6], да не живо изображающая?.. Нынешняя молодежь интеллигенции уже не поедет за границу сорить деньгами, у нее нет их, у нее едва хватает грошей на покупку книг иностранной литературы, тем крепче выживается то, что трудно достается; тем строже выбор.

Между тем и в Петербург тек чистый родник народной жизни и портился в вонючей луже монархизма. В Москве он уже образовал довольно объемистый резервуар. Сюда постепенно стеклось все лучшее русское по части живописи. Тут более уцелела народная жизнь, материально поддерживаемая купцами. Тут есть Третьяковы, Солдатенковы; осматривая на-днях галлерею картин первого, я убедился, что он богаче петербургского императора (на половину немцы—они поощряют только немцев). Я был вне себя от радости, переходя от одной к другой драгоценности в его действительно замечательной коллекции картин: «Неравный брак» Пукирева, «Тройка детей», «Славельщики попы» и другие вещи Перова, «Княжна Тараканова» Флавицкого, «Партия арестантов» Якоби и много, много замечательных русских вещей, так что я дивлюсь богатству этого человека. Иванов (эскиз картин)[7]. А Румянцевский музей![8] Федотов там и, наконец, самая гениальная и самая народная русская картина «Явление Христа народу» Иванова здесь же: на первый взгляд это лубок, но это мгновенное впечатление рассеивается, и перед Вами вырастает русский колосс (по воскресеньям перед нею толпа мужиков и только слышно: «уж так живо! так живо!»), и, действительно, живая выразительность ее удивительна! И по своей идее близка она сердцу каждого русского. Тут изображен угнетенный народ, жаждущий слова свободы, идущий дружной толпой за горячим проповедником, «предтечею»—народ полю-

И. Е. Репин. Бурлаки.

бил его, во всем верит ему безусловно и только ждет решительного призыва к делу. Но вот показывается на горизонте величественно скромная фигура, полная спокойной решимости, с подавляющею силой взгляда. Проповедник только что окончил проповедь, проникнув ею до глубины души своих слушателей, потому что говорил от глубины души; взгляды всех в благоговейном молчании обратились к нему восторженно, а он, откинув свой плащ, простирает руки к спускающейся с горы фигуре реформатора и произносит с величайшей радостью, как бы оканчивая свою речь; а вот идет посланник бога, он ляжет за вас костьми, чтобы улучшить ваше положение! Все обернулись в изумлении к идущему, и все чувствуют несокрушимую силу этого сердитого человека. Как воспроизведены эти два колоссальных характера, как живы и разнообразны предстоящие (описание каждого лица не уместилось бы на странице), толпа вдали, вопиющая в угнетении, простирая руки к избавителю.

Каждый раз, когда я проезжаю через Москву, я захожу (как магометанин в Мекку) на поклонение этой картине, и каждый раз она вырастает передо мною. Я уже писал о ней письмо Антокольскому в 1867 г., Прахову и все на разные лады, под впечатлением. До свидания, Владимир Васильевич. Поскорей запечатаю письмо, а я уж очень увлекся, кажется.

Ваш И. Репин.

С Гартманом еще не познакомился, некогда было. Вчера был на постоянной выставке. Да, еще у Николая Рубинштейна, завтра с него нарисую. Вчера устраивали освещение картины[9]— высоко, лиц не видно. Сейчас пойдем смотреть Народный театр Гартмана[10]—хвалят.

Читала и одобрила Вера Репина[11].

Письмо П. М. Третьякову[12]

...Картина Семирадского[13]—очень блестящая картина, эффектно и красиво исполненная, но легковесная, альбомная вещь, хотя громадна по размеру (арш. 9 и 5). Шарлатан в рисунке, шарлатан в колерах, он, однако же, с таким уменьем воспользовался светотенью и блеском общего, что на первый раз поразил, несмотря на плохое выражение сюжета. «Для вел. кн. она не по карману. Он, кажется, спустит ее государю»,—сказали мне...

Письмо П. Ф. Исееву[14]

Roma, 27 сентября (н. с). 1873 г.

Милостивый государь, Петр Федорович!

Пишу Вам вместо академического отчета, но постараюсь быть краток, чтобы не утомить Вашего внимания.

Из Вены через Триест (мостовые здесь доведены до такого изящества, что вечером улицы принимаешь за коридоры, а площади за залы) проехал я в Венецию. Ни одно из человеческих действий не произвело на меня впечатления более поэтического целого, как эта прошедшая жизнь, кипевшая горячим ключом и в такой художественной форме! На пиаце св. Марка[15], перед Палаццо дожей[16] хочется петь и вздыхать полной грудью; да что писать про эти вещи, там труба последнего дома сделана, кажется, удивительным гением архитектуры. В Академии Веронез и Тициан—во всей силе, и не знаешь, кому отдать преимущество, довольно того, что чудную вещь Тинторетто уже не замечаешь. Нашей Академии следовало бы приобрести копию с гениальной вещи Веронеза «Христос на пиру». Действие происходит в Венеции, удивительная вещь, но громадна по размеру. Да вообще в Венеции так много прелестных поражающих вещей! Довольно сказать, что она произвела на меня большее впечатление, чем Вена с ее всемирною выставкой. В Венеции искусство было плоть и кровь, оно жило полной венецианской жизнью, трогало всех. В картине Веронеза сидят граждане его времени в поэтической обстановке, взятой прямо с натуры, но посмотрите в Вене, на всемирной выставке: что-то общее выдохшееся, бесхарактерное; эти господа художники, кроме студий и моделей, ничего не видят; только Ренье да Матейко остались людьми, с поэтическим энтузиазмом, и по технике Ренье сильнее всех...

Во Флоренции Питти и Уфичи[17] удивительно богатые музеи; впрочем, это я говорю теперь, когда я немножко объевропеился; в самом деле, сюда люди едут издалека посмотреть дюжинные вещи великих мастеров или даже копии, как, например, в Венском Бельведере[18], а мы, руссачки, обладаем неоцененными сокровищами в Эрмитаже и не даем им никакой цены, даже не заглядываем,—действительно варвары. Впрочем, варвары—слово относительное; итальянцев также можно назвать варварами, в Неаполе еще людей бьют палками, живут они грязнее нас и идолопоклонствуют.

Собор и прочая архитектура во Флоренции грандиозны и строги, особенно собор. Но город скучен; здесь нет уже божественной пиацы св. Марка, которая по вечерам превращается в громадный зал, окруженный великолепным иконостасом, залитым светом, а на чудесном небе уже взошла луна. Музыка и действительно прекрасные итальянки (только в Венеции, в Неаполе безобразные) гуляют с итальянцами— опять Веронез в натуре, опять его картину вспомнишь.

Но что засиживаться во Флоренции! В Рим, в Рим, поскорей! Там-то... Я везу целую тетрадь заметок о Риме, что смотреть (Бедекер не удовлетворяет). Приехал, увидел и заскучал: сам город ничтожен, провинциален, бесхарактерен, античные обломки надоели уже в фотографиях, в моделях. Галлерей множество, но набиты такой дрянью, что нехватит никакого терпенья докапываться до хороших вещей, до оригиналов. Однако «Моисей» Микеланджело искупает все, эту вещь можно считать идеалом воспроизведения личности. Однако странны вообще люди—уже почти четыре века ездят они, со всякими препятствиями, издалека смотреть плохие галлереи и не только безропотно, а даже пускают славу о них на весь мир (не с досады ли?). Хожу и я по несколько раз, докапываюсь и вглядываюсь и думаю, что этой работой можно, наконец, отупить себя до того, что и плохие вещи начнут нравиться. Слава богу, что есть же и здесь несколько хороших вещей! Закончил хождением по мастерским знаменитостей (испанцы)—Фортуни, Вилегас, Тусквиц и еще несколько. Эти господа, однако же, глухи к громкому гласу классики, которая так неумолима в Риме; они, напротив, глаза проглядели на парижских знаменитостей и с легкой руки Мессонье наполняют галлереи любителей красочными картинками, содержанием которых большей частью служит шитый золотом мундир и тому подобные неодушевленные предметы; по легкости своей такое содержание исчерпывается изумительно (да здравствует терпение!), а Гупиль платит хорошие деньги.

Лето провел в окрестностях Неаполя, купался в море. Окрестности эти восхитительны, есть что посмотреть: идиллический Капри с голубым гротом, ужасный кратер Везувия, бесконечные дали, на два залива из Сорренто, Помпея, Геркуланум. Большим уважением проникаешься к древнему миру, когда смотришь на эти остатки умершей цивилизации в Помпее! Какое удобство—

весь город точно один дом для большой семьи; в центре—форум, базилика, биржа, храмы, все под рукой, все близко, связано, и какие пропорции к человеку! Как выигрывает фигура! Говорить ли про легкость и грацию внутренней отделки, столь хорошо известной всему свету? Неаполитанский музей богат этими образцами, сколько фресок! Да, мы еще варвары.

Вообще Неаполитанский залив поражает кипучестью жизни, и все делается на улице, на воздухе. Теперь в Риме, после Неаполя такая тишина, точно в Чугуеве! Шум, гвалт, громоздь, суетня! И искусство не спит. Морелли замечательный колорист, его «Тас с Елеонорой», Рыцарь с ножом и много других вещей самобытны, сильны и колоритны. Он считается там реформатором и создал целую школу. Я был у него в студии и у лучших его учеников. Боскетто, Альтамур, Дальбоно, все они интересны и разнообразны. У фон Виллера все лучшие работы Морелли. Исторические картины, жанр, мадонны и даже занавес для театра в Салерно—все пишет Морелли и как чудесно! Ученики его тоже высоко удостоят. Вот и не окружают их великие образцы. Музей National[19] и Capo di Monto[20] наполнен такой дрянью, что ужас. Камучини (хуже Бруни, вроде Шамшина с Венигом) там лучший, а что за ничтожество его ученики! Все картины точно один написал. Слава богу, музей Capo di Monto пополняется новыми вещами Боскетто, Морелли. Можно отдохнуть. Пейзажи тоже.

Не пора ли перестать, боюсь, что Вам надоест читать.

Прожил несколько времени в Альбано, теперь опять в Риме, опять смотрю галлереи.

Исполняю совет инструкции не работать 1-й год, да и невозможно, если станешь работать—смотреть не будешь.

Теперь я намерен отправиться в Париж. Жду только высылки майской трети.

Будьте так добры, Петр Федорович, поторопите высылкой Правление; они затягивают.

Жена моя Вам усердно кланяется, а дочь пленяет итальянок и итальянцев живостью, carina! carina!* Все с ней знакомятся.

Преданный Вам, Ваш покорнейший слуга Илья Репин.

Желательно было бы знать, нравится ли Вам форма подобного письма? Не нужно ли сократить?..

---

* Восхитительна! Восхитительна!

Письмо И. Н. Крамскому[21]

13/1 января 1874 г.

С Новым годом, с новым счастьем Вас, дорогой Иван Николаевич! Это отлично, я радуюсь Вашему успеху от души. Это гигантский шаг на Академию, на эту гидру кандалов и ярма искусства, это первая геройская попытка (вторая) дать ей настоящее значение, ибо настоящее значение Академии есть нуль (0)[22]. Помните, мы не раз говорили с Вами об этом развращающем и ослабляющем начале в искусстве—теперь, посмотрев несколько академий в Европе, я говорю с полным убеждением, что первый сильный шаг искусства последует с уничтожением академий. Проследите историю искусства; с тех пор как основались академии, искусство пало (это так и должно было быть, и я могу доказать это). Цвету академий везде соответствуют тупоумная бездарность и антихудожественность. Все здоровые отпрыски искусства идут помимо академий, и оно уже начинает торжествовать и подыматься на ноги там, где над академиями смеются и говорят о них, как о чем-то очень неприличном, не заслуживающем ни кары, ни презрения, как плоские ошибки дедов. Итак, и на нашей улице появляется праздник. Но я льщу себя надеждой, что дело Передвижной выставки не пострадает от этого (чего Вы так боитесь). Если же пострадает, то я готов плакать, ибо Ваше дело—в моих глазах дело высокое и неисчислимо полезное. Пятидесяти академий я не взял бы за него.

Кстати, Вы спрашиваете моего мнения о Вашей личной деятельности—Вам придется выслушать большой панегирик... Но я вспомнил, что Вы вовсе не охотник до комплиментов, а потому удержусь. Притом же я ведь все же пристрастен к Вам: Вы были моим первым учителем, в Петербурге (в годы обожаний) на моих глазах основалась артель протестантов[23] вышеупомянутому игу, разыгрывалась лотерея в пользу Пескова, делалась первая выставка в Нижнем Новгороде[24], вышло несколько хороших молодых художников из рисовальной школы, проект, составленный Вами для рис(овальной) школы[25], общительность артели, вечера и, наконец, Передвижная выставка. Да, я убежден, что я еще далеко не все знаю о Вас, чтобы достаточно оценить Вашу деятельность, это дело будущих людей, а мы, живущие в одно время, дышащие одним воздухом, принюхались достаточно к его аромату, чтобы судить безошибочно, мы его не ценим. Могу сказать только одно, что Ваша деятельность в ис-

Пятница 23 Апр. 82.

Дорогой Илья
Семенович,

Простите, по сердечн[illegible]
рисовальные [illegible]
до понедельника 26 Апр.
Суриков просил; Мат-
веев у обычно.

За фотографическую
ленту спасибо Вам
большое; я передам.

Ваш И. Репин

Автограф И. Е. Репина.

кусстве, до сих пор, была более политическая, чем гражданская; Вы более заботились об общественном положении искусства, чем о производительности. И это великая заслуга. Говоря о партиях, Вы совершенно правы; при Вашей деятельности партии неизбежны, и борьба должна быть беспощадна. Меня же Вам совершенно понять не трудно, если я Вам скажу, что мне сродни более производительная деятельность. Да, Вы это знаете сами. Вы говорите, что, улучшая себя, вызываешь борьбу партий— несогласен. Сильное увлечение делом изолирует от окружающего, борьба без противника не может быть. Еще, странно же, что Вы не понимаете, т. е. не признаете трудностей в искусстве, не даете значения искусству. Мне кажется, что Вы говорите это, увлекаясь безотчетным антагонизмом. Я убежден, что кто хотя раз в жизни писал и кончил хотя одну картину, тот не может говорить так; только гении, и то при работах цвета своей деятельности, не знают труда в передаче своих идеалов; и то сидящий в их мозгу был лучше того, который они передали холсту, мрамору, и они всегда бывали недовольны и не могли окончить вещи совершенно, как бы хотели. Посмотрите только, до чего дошел Тициан—еще бы, он работал почти сто лет, работал каждый день больше, чем мы иногда во всю неделю. Впрочем, все это вещи старые, известные давно.

О неприятном впечатлении наших отчетов Вы напрасно благородно негодуете, добрейший Иван Николаевич. Действительно, и мой был там, т. е. не отчет, а письмо к П. Ф. Исееву, полное интимностей, как все мои письма. Эту форму я избрал добровольно, имея в виду не ту свиную щетину, о которой Вы писали, а будущего историка искусства, который, я в этом уверен, поблагодарит меня, какая бы бездарность из меня ни вышла, за мои интимные подробности. К Совету же я более, чем совершенно равнодушен[26].

За Васнецова радуюсь, за Савицкого радуюсь... (неразборчиво), Мясоедова—поздравляю[27].

Кланяемся Софье Николаевне[28].

Ваш И. Репин.

Письмо П. М. Третьякову

23 мая (4 июня) 1874 г. 13. Rue Wéron.

Многоуважаемый Павел Михайлович!.. Вам интересно знать о выставке в Париже? Их тут теперь множество: есть хорошие

и плохие; я ограничусь главным «Салоном»[29], как у них ее называют (в пользу эльзасцев, состоящая из старых вещей, была удивительна по составу). На главной годичной выставке есть такие вещи, что мы единодушно желали бы приобрести их к нам в Россию: первая—Новиля (Невиля) из последней войны, замечательно реально трактованная вещь; вторая Фирмен Жирар. Обрученная пара времен Людовика XVI идет по аллее, засыпанной кленовыми листьями, в сопровождении родных и знакомых—удивительно изящно исполненная вещь, тонко и правдиво.

Но удивительный народ французы, они об этих вещах всего меньше говорят и почти не пишут, тогда как о других, плохих и часто безобразных или пошлых по своей бездарности вещах они кричат!! Положим, у них ужасно развит подкуп и рекламерство—это во-первых, а во-вторых, мы, славяне, все-таки, должно быть, другой народ и никогда не можем жить их жизнью. Французы очень похожи на древних греков: у них такие же площадные, общие и формальные задачи, только с очень не маленькой разницей; грек был урожденный художник, с чувством глубокого изящества, француз только—с тактом; он умеет во-время остановиться, зато не смотрите его два раза, довольствуйтесь одним разом и то коротким моментом. Случалось, что только разведешь руками перед вещью, от которой вчера пришел в восторг.

Вещей около 2 000, много очень плохих, вообще французы не строги; и здесь можно скорее составить себе имя и даже капитал; цены страшные! Небольшие картинки 30 000, 16 000 фр., за портреты Каролюс Дюран 20 000 фр. и еще отказывается и передает другим работу. Мало-мальски знаменитый художник уже капиталист, и некоторые из этих знаменитостей ужасно плохи, например, Добиньи и Бона («Распятие»), Коро, Кабанель, все это сплоховало: Добиньи пишет сажей со свечным салом, Бона режет из дерева Христа (кистью), Коро, все в том же роде с нимфами, которых он пишет, вероятно, с игрушек, кукол. Кабанель—старое условное зализывание. На какую точку зрения ни становись, а все же плохо, хотя мы совершенно другое предпочитаем в искусстве: индивидуальность, интимность, глубину содержания, правду—это верно. Потому что из всех пейзажей я с удовольствием останавливаюсь на пейзаже Линдгольма, нашего остзейца, и другой пейзаж, какого-то норвежца; тут я понимаю, чувствую, живу, и в техническом-то отношении они едва ли не выше всего. Французы этому, конечно, не поверят

в своем высокомерии; этому не поверит и Иван Сергеевич Тургенев (он купил себе картину, замечательную по его мнению; может быть, это с немецкой точки зрения, с русской же точки его картина плоха, условна, грязна и безжизненна). Беда с записными знатоками!!! Да что знатоки, этому не поверит даже А. П. Боголюбов. Интересные две вещи Альма Тадемы; по живописи есть хорошая вещь Луи ло Луара и еще много есть кое чего, но замечательное явление здесь реалисты: их еще отвергают так, что они почти не попадают в Салон, а участвуют в других мелких выставках, но у них положительно есть будущее, и теперь лучшие вещи прямо можно отнести к той же реальной школе.

Недавно была на короткое время выставлена новая вещь Мессонье (из недавней истории), художник рисует с солдата, его окружили товарищи оригинала и смотрят, живопись похожа на молодых московских художников; верно, сухо, фигуры и кирпичи на стене все в одну силу, но фигуры живые и за это 200 000 фр.

Жером за три вещи получил медаль д'онер; умные, но сухие вещицы. Есть две картины Мункачи; очень хороши по колориту.

Матейко тоже красуется. Венская его вещь (Стефан Баторий) интересная вещь и серьезная, но французы не понимают—называют ковром гобелена.

Товарищ мой Поленов поставил вещь[30] на выставку для пробы себя, боялся, что не примут, забракуют; вещь еще не окончена даже; оказалось, что она одна из лучших по колориту.

Супруга моя Вам кланяется. Преданный Вам, Ваш покорный слуга И. Репин.

Медали розданы—возмутительно! Поощряется иконная живопись, академическая!!! все еще!!!

Письмо В. Д. Поленову[31]

Чугуев, 9 февраля 1877 г.

Спасибо тебе, дорогой Василий Дмитриевич, за все сообщения; не поленился ты на этот раз, и я постараюсь не остаться в долгу. Ты несколько странно понял мой отзыв о французах: я никогда и в мысли не держал мять их, где нам!! Я только хотел указать на их теперешнее художественное заблуждение, на их уклонение от прямого пути, а объехать их мимо, выбиваясь на главную дорогу, еще не значит мять их, сила материальная может быть и на их стороне.

О работах своих мне писать не хочется, начато у меня много, но я ничем этим не удовлетворен и чувствую—еще не попал на нечто значительное.

Выгоду Москвы я разумел только с нравственной стороны, со стороны знакомства с Россией. О материальной выгоде ничего нельзя сказать вперед. Теперь я даже думаю, что едва ли мы останемся там более трех лет. Нельзя не заметить там некоторой заедающей провинциальности, и она, я в этом уверен, даст себя почувствовать современем. Тогда-то захочется нам вернуться в нашу противную столицу.

Что ни говори, а только Питер живет свободно, и инициатива во всех жизненных отношениях принадлежит ему, он же и судья всякому продукту, миновать его нельзя, если не пожелаешь остаться в... (неразборчиво), ну, да мы об этом еще потолкуем на свободе.

А об Академии вот что я хотел сказать; ты был прав, 1000 раз прав в очень ожесточенном споре с Крамским, когда мы гуляли по Montmârtre, и, возвратясь еще к нам, спор продолжался очень долго. Я защищал тогда Крамского, т. е. идею частной инициативы в искусстве, за которую я сам всегда стоял. Ты защищал Академию, т. е. учреждение на широких началах с огромными средствами и всевозможными пособиями, где учатся всей премудрости вообще и т. п.

Миллионы раз ты прав! И если не появилось в искусстве настоящего времени мастера, подобного Рембрандту, Веласкезу, Тициану и др., то это значит, что не родилось еще равносильного таланта (в те времена это тоже редкость была и ценилась), а талант родится, я в этом убежден, и только благодаря нашим огромным средствам пойдет еще дальше.

В народном понятии Академия художеств стоит высоко, о ней говорится всегда, как о чем-то очень значительном и дорогом—оно так и есть в идее и даже на фактах (стоит прожить в захолустье, где никакого искусства, ничего этого нет, чтобы оценить его!!!). Вот почему, исходя из народных же понятий, принимая во внимание все средства, которые отпускаются государством на это святое дело, нам надобно иметь в виду нашу Академию; и если мы почувствуем себя в состоянии принести пользу, то войти в нее, хотя бы для этого пришлось перенести неприятности.

Теперь на свободе, рассуждая беспристрастно, я даже не вижу в ней врага какого-то, которого где-то в ней откопали.

Она у нас так свободна, так либеральна. И мы остаемся в дураках, когда там фигурируют Вениги, живя припеваючи.

Такая мысль об Академии у меня появилась тотчас, как я, по прибытии сюда, бросился смотреть наших доморощенных талантов в г. Чугуеве, за которых, помнишь, я так ретиво ратовал... Увы! Что я нашел... Не стоит и говорить...

...Вот она, провинция!.. Припоминаю теперь, что и тогда, как и теперь, я был самый образованный человек в Чугуеве. А между тем народ, мужики, с которыми я хорошо сошелся, меня поражают тонким пониманием действительного искусства, т. е. искусства, что говорится, «для искусства». Удивительно!!!

Убийственнее всего у здешних живописцев это рутина, да ведь какая! Тошно и обидно смотреть. Светлой лучезарной звездой блестит Академия наша во всех отношениях, когда перенесешь взгляд на нее прямо из Чугуева, и даже «передвижники» как-то проигрывают, в них видится что-то мелкое, да еще обещающее измельчать. Это уже очень грустно и, пожалуй, неизбежно, ибо если иметь в виду только богатых покупателей, то нужно же удовлетворять их вкусу и сделаться им приятными настолько, чтобы они не пожалели несколько сот рублей из своей мошны... Чорт побери! Я способен все это видеть и поглядеть с презрением на людей, угрожающих купеческому вкусу!.. Что ни говори, а Академия стоит высоко и, как бы то ни было, делает возложенное на нее государством дело. Что ты ни говорил, а вглядевшись беспристрастно, ты не можешь не заметить присутствия там какой-то высшей, благородной силы—чего-то неподкупного, олимпийского. Все это я прошу тебя до поры до времени оставить между нами, пожалуйста, никому ни слова об этом пока, пиши мне, как ты теперь думаешь на этот предмет, а другим прочим не говори, ибо это нам повредит очень сильно и в обоих лагерях. Мы на эту тему еще успеем наговориться, а пока ты все-таки напиши...

Твой Илья.

Письмо П. П. Чистякову [32]

Флоренция, 10 июня 1887 г.

Дорогой Павел Петрович, не могу Вам выразить, как я наслаждаюсь Италией. Мой бесконечный восторг все возрастает по мере того, как я глубже вхожу в эту чудную, восхитительную страну. Уже не говоря про старое средневековое искусство, которого такое богатство во Флоренции. Да, сюда надо ехать

И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского.

учиться строить города, мостить мостовые—каждый камень положен с душой. И какой деятельный народ! Какое устройство! Какие гигантские сооружения!

В Венеции громадная выставка картин, только итальянцев, более 1000 картин, масса скульптуры, архитектуры, индустрии и всякой всячины. Какой новизной, свежестью, талантом, смелостью веет от их картин... Для меня это было во сто раз интереснее Салона... Да, у них больше таланту, и это так и брызжет ото всюду. Артист народ! Как это, удивляюсь я себе, прежде это мне не бросалось в глаза?! Не могли же они измениться за 10 лет. Но, несомненно, что Италия сильно оживает!..

...Что-то Ваша Мессалина[33]? Кончайте ее этим летом!! Как итальянцы с окончанием этим не церемонятся; выставляют вещи, просто подмалевок, и это часто лучшие вещи!

(Из нашей оперы): картина[34] Крамского, хотя далеко [не] окончена, но очень интересная вещь! Жаль, что не кончил! Как жаль! Это неизмеримо выше всех его портретов...

Письма к Т. Л. Толстой[35]

23 августа 1891 г.

...**О**б иллюстрации к «Пророку». Вы очень снисходительны и добры—это очень, очень плохо—неважно. А Врубель и мне неприятен в этих иллюстрациях—дуэль Грушницкого лучше[36]. Совершенно разделяю Ваше замечание про нашу русскую способность и уменье иллюстрировать—не дошли еще...

Здравнево, 25 июня 1893 г.

...**В**ы спрашиваете о Мадонне Сикстинской[37]. Первое впечатление от нее у меня было до обидности разочарованное. И только когда я стал на историческую почву этого явления, то тогда мне стало ясно, что это вещь г е н и а л ь н а я. А младенец гениален безусловно. В этой глубоко католической идее лежит языческая традиция лучшей, идеальной стороны человечества. Эти явления глубоко трогают мое языческое сердце. Когда человек, как высшее явление на земле, полусознательно, полуинстинктивно расправляет свои крылья и стремится к восхищению своей красотой чистой, идеальной,—это всегда трогательно. Он живет недолго, как мотылек, отчего же ему не подражать мотыльку, соловью, всей этой весне жизни, пока она весна. Пока не на-

ступила мрачная пора холодной смерти. Это так неумолимо, естественно и по-моему—превосходно. Лучше выдумать нельзя. Знаю, что Вы с этим не согласны. Вы увлечены одной стороной жизни—самой почтенной...

...А в натуре черная краска есть, и если она принимает разные рефлексы, то как всякая другая. Выбросить ее—надо выбросить и другие. Зачем же ослаблять средства! Это заблуждение—скоро бросят. Надо воспользоваться данными. Это сила...

Здравнево, 9 сентября 1893 г.

...**К**ак это хорошо, что Вы взяли вести художественную часть «Посредника»[38]. Имея много европейских изданий, Вы можете выбирать очень хорошие вещи для народа. Отчего Вы думаете, что я не сочувствую содержательности в искусстве? Я только против исключительности. Да и то ведь это в среде специалистов, любителей; там другие требования. А для народа... Да, теперь «Посредник» желает тронуть сердце и интеллигентной публики. Что же, и это очень хорошо. Есть и там люди с серьезным взглядом на жизнь. Странно даже, Вы пишете, Чертков думает, что художники поймут, наконец, что содержательные картины более нужны, чем бессодержательные. Разве это ново? Я уже слышу и читаю это целые тридцать лет на все лады и от самых умных и значительных людей. Да вся Третьяковская галлерея всегда при создании своем имела это в виду. Всеми средствами у нас люди, серьезно глядящие на жизнь, заботились об этом направлении.

Но, согласитесь, как бы ни была содержательна вещь по своей задаче, если она будет слаба по исполнению, она будет возбуждать даже отвращение к той прекрасной идее, за которую автор взялся. Я помню, как Крамской при взгляде на подобные вещи говаривал: «Какой прекрасный сюжет испорчен и испорчен надолго». Художники наши брезгливы к однажды испорченным сюжетам; да и самолюбие—в заимствовании будут упрекать. Итак, я лично только против сугубой тенденциозности, этой аллилуии своим; дескать «хоть и дерут, да зато хмельного не берут». И поощрение таких бездарных благонравий не возвысит дела, особенно между нашей интеллигенцией, которая так капризна, так раздражена, что ей угодить трудно. Или все, или ничего. А лучше бы без всяких лицеприятий издавать только то, что действительно хорошо во всех отношениях...

С.-Петербург, 21 сентября 1893 г.

...**Я** совершенно согласен с Вами, что убогое исполнение зависит от недостатка любви художника к своему сюжету. Да, вот любовь и есть то чувство, что никакими поощрениями Вы не заставите его любить по Вашей рекомендации. Вот почему я плохо верю, что Чертков, поощряя популярности, заставит художников полюбить нравственные сюжеты. Увы, они будут производить фальшивое впечатление, потому что чувство их будет—как Вы справедливо говорите—неискреннее, и картины будут фальшивые и холодные. Да, это возмутительно! Ведь иной любит такие пустяки, и оно у него выходит великолепно, а взялся за что-нибудь хорошее—выйдет дрянь. Да, еще Вам, как художнице, хорошо известно, что в деле искусства главным образом все зависит от талантливости автора. Бездарный человек—вот что вносит скуку и отвращение к самым дорогим сюжетам. О боже мой! Что это Лев Николаевич, ну, можно ли так шутить! Фальшивые, бездарные—Рафаэль, Вагнер, Шекспир!!!???!!!???!!!??? Ой, как он любит парадоксы!!!.. Да, да, уж от него, конечно, если и парадокс, то такой, как ураган стихийный, придет и ломает все-все нипочем, без разбору... Ох, нет, не могу; да я даже и волноваться не могу особенно. Ведь это все равно, если бы нашелся какой-нибудь сорви-голова, который мне сказал бы, что Лев Толстой бездарен и фальшив. Ну, что с таким спорить, к чему? Тут уже нечто невменяемое есть. Простите ради бога, пусть это между нами останется. Вы знаете, как я обожаю Льва Николаевича, но я также обожаю Шекспира, конечно—Вагнера поменьше, как и Рафаэля, но и эти два—истинно гениальные люди, и я много высочайшего наслаждения, глубоких, необычайных, неиссякаемых чувств получил от них, и эти чудные божественные моменты жизни я, как перлы, храню и вспоминаю, ликуя в моей душе, и ни за что их не... (неразборчиво) они сами по себе и никакими другими людьми, никакими другими искусствами уже не повторялись. По-моему, это суть величайшие тайны откровения моего бога.

И. Репин.

ПИСЬМА ОБ ИСКУССТВЕ[39]

Письмо первое

Краков, 23 октября 1893 г.

...**Ох**, простите, я совсем запутался, чувствую, что перешел не в свою сферу. Буду держаться только искусства, и даже только

пластического—искусства для искусства. Ибо, каюсь, для меня теперь только оно и интересно—само в себе. Никакие благие намерения автора не остановят меня перед плохим холстом. В моих глазах он тем противней, что взялся не за свое дело и шарлатанит в чуждой ему области, выезжает—на невежестве в этих случаях зрителей. И еще раз каюсь: всякий бесполезный пустяк, исполненный художественно, тонко, изящно, со страстью к делу, восхищает меня до бесконечности, и я не могу достаточно налюбоваться на него,—будь это ваза, дом, колокольня, костел, ширма, портрет, драма, идиллия. Конечно, чем выше задача, тем более ответственности автора, и благо угадавшему свои средства и средства своего искусства вообще...

Письмо третье

Краков, 25 октября 1893 г.

...**П**о словам молодых художников школа живописи здесь, в Кракове, директором которой был Матейко, очень плоха...

...Иногда он заходил в свою школу и, смотря по расположению, что-нибудь говорил ученикам. Вел школу небрежно, без всякой системы. Он пользовался неограниченным положением. Никто не смел делать замечаний знаменитому гиганту; поляки считали его беспримерным великим живописцем... А между тем парижский пленеризм, импрессионизм проникает в головы молодых юношей—и все более даровитые силы уходили в Париж. В Париже они быстро набирались новых поветрий в искусстве, и Матейко уже считали отсталым, условным. Plein-air страшно двинул искусство внешности за последние 20 лет. Помню еще в 1875 г. на выставке в Париже огромная картина Матейки «Стефан Баторий принимает послов Пскова» уже не производила впечатления на парижан и в ряду новых свежих студий казалась гобеленом.

Теперь на новых выставках в Варшаве польские адепты plein-air'изма довели его до гадости: пестрота лиловых рефлексов насована ими без толку во все плоскости и производит дурацкое впечатление. Синие тени дают мертвый холод картинам. Но авторы ликуют. Под знаменем plein-air'a и impression'изма, лиловой и голубой краской они храбро завоевывают устарелые—коричневые—двух предыдущих столетий живописи. Однако дни творчества их сочтены. Над ними уже развевается загадочный флаг Розенкрейцеров[40]. Символизм, аллегория, иска-

ние самой невероятной и невозможной оригинальности у последних исключает уже всякую реальность, всякую штудию. Чем наивнее, чем непосредственнее выражено какое-нибудь, еще небывалое на нашей планете ощущение, тем интереснее произведение. Импрессионизм в этих картинах входит только в смысле технической свободы. А в главном проявлении новых произведений должна лежать умозрительная идея—в прежних отрицались всякая мысль, всякое искание, всякое знание формы. Знание, впрочем, и у символистов не обязательно, обязательно только знание символической кабалистики, да мистическое настроение: художник—жрец, искусство—храм его, картина—иероглиф...

Письмо шестое

Вена, 1 ноября 1893 г.

...В Историческом музее вход в картинную галлерею, кроме прочего великолепия, еще богато украшен и живописью. Многие панно написаны Маккартом. Средний плафон—Мункачи. Во всех даже небольших промежутках между классическими пилястрами белых мраморов очаровательно гармонирует маккартовский тон—глубокой живописи.

Надо отдать справедливость, что это самый изящный живописец Германии за все XIX столетие. Единственно в нем возродился, промелькнул ренессанс, хотя и болезненно, с небрежными формами. Но зато с глубиной и поэзией в тонах еще небывалых.

Как скучны, бездарны, сухи все его предшественники! Все XVIII столетие совсем ничтожно по искусству. Оно даже не представляет барокко итальянцев, как, например, Тьеполо, Помпей Батони и многое из болонской школы[41]. Там видится некоторый чрезвычайный размах искусства, традиции еще хорошей школы, хотя и изуродованной разнузданностью. Нет, XVIII столетие мало дало, за исключением нескольких талантливых имен, которые уже можно отнести к началу XIX века, например, Канова, Грёз, Вато, Делакруа, Брюллов, Торвальдсен, Каульбах, Пименов. Все остальное, за целые полтора века, представляет такую мизерную мелочную лавочку картин, и особенно картинок, что при осмотре этих ничтожных холстов, здесь или в Берлинском музее, невольно думаешь: как хорошо было бы сжечь всю эту дрянь, чтобы она не утомляла глаз, не занимала бы места в этих чудных роскошных помещениях.

Вот и здесь, в Вене, в этом раю для искусства, сколько собрано этого хламу! Авторам этого художественного сора воздвигли мраморные, чудесной работы бюсты и поставили их на высоте Тицианов, Веласкезов, Рафаэлей, Рембрандта; даже некоторые из этих немецких мужей, благодаря, вероятно, идеализации скульпторов, имеют удивительно художественную внешность: один похож на Веласкеза, другой на Мурильо; все они задрапированы плащами... Но, хоть убейте, я не помню ни одного их имени, ни одного произведения их кисти или резца. И как подавляюще это огромное количество их усидчивого, академического труда, этих гладко вылощенных картин, картинок, картиночек, с массою фигур или в одну фигуру!.. Во всех жанрах плодовитость их неисчислима!.. Особенно баталий. А классический жанр на все темы классического мира!.. Есть торжества побед, есть идиллии, есть мифология—герои и боги перебраны все, есть буколические празднества, есть драмы, трагедии— все, все тут есть, только нет ни одной искорки таланта, вкуса, жизни. Почему же время это так отделяется от всех этих искусств? Эта мысль долго не давала мне покоя. Невольно перебирались в голове все события времени, учреждения, которые могли влиять таким или другим образом на искусство. Правительствами европейских стран оказана была еще небывалая заботливость к искусству; везде были учреждены академии, пользовавшиеся особым покровительством царственных особ. Искусство вверялось особо компетентным лицам.

Вместо прежних вольных мастерских и единичных меценатов, руководствовавшихся только личными потребностями и вкусами, да приватными знаниями художества, в это время академиям дали привилегии, их культивировали в связи с науками; вырабатывались методы преподавания искусства. Питомцы обставлялись оригиналами. А вместо прежних случайных симпатий мастеров, искусство велось уже по возможности полно и широко. Изучались антики, изучалась эпоха ренессанса, изучалась и натура.

Чего же недоставало этим школам? Недоставало души искусства.

Сделавшись чиновными учреждениями, школы эти, вместо работающих мастеров, велись прочно засевшими посредственностями, которые всегда сильны только своим педантизмом и традициями. Завладев официально общественным мнением, они задавили совсем проявление личных вкусов. Меценаты дове-

рялись их компетентности; ученики были задавлены их педантизмом, мастера работали по традиции, бездушно, укреплялись в педантизме.

Даровитые люди уже чувствовали этот гнет посредственных корпораций и возмущались. Давид первый усумнился в их полезности и, будучи членом Конвента, предложил закрыть Академию. Делакруа уже открыто объявил им войну во имя свободы искусства. Реньо в наше время страшно тяготился их опекой и из прекрасной виллы Медичи[42] в Риме бежал в Альгамбру[43] и Тунис. У нас наше русское искусство только со времени 13 протестантов[44] перешло открыто к самостоятельной жизни в искусстве и только благодаря частной инициативе— лично Третьякова, имело материальную возможность развиться в нечто значительное, национальное.

И это нисколько не тенденциозно, как подумают многие, кто удостоит прочтением сии строки.

Очень естественно предоставленные собственной инициативе художники будут культивировать только искусство, стараясь быть интересными господствующему общественному вкусу и потребностям страны. Там не будет места мечтать о теплых местах, постоянных окладах, отсталым жрецам искусства. Частный, образованный меценат собирает, как, например, Третьяков собирал, только все лучшее, все выдающееся, все живое; без всякой тенденции, без всякой партийности, действуя только по любви к искусству.

ЗАМЕТКИ ХУДОЖНИКА[45]

(Письма из-за границы)

Мюнхен, 5 ноября 1893 г.

I

...**Н**аша петербургская Академия художеств относительно всей России представляет для молодых художников такую же притягательную силу, как Париж для Европы. Как, поживя там, художник быстро теряет свой национальный оттенок, подчиняется силе текущего направления, перестает жить идеалами своей страны, так и в Петербурге я видел много примеров, что талантливые колористы, с тонким чутьем формы, из одесской школы быстро впадали в серую заурядную мазню нашей Ака-

И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии.

демии, а практичные москвичи, с резким определенным рисунком, с жизненными мотивами и свежестью, впадали здесь в апатию, безделье и специальное критиканство. Впрочем, из этих все, кто подальновидней, поскорее вернулись в Москву и Одессу; теперь это уже определившиеся и очень интересные русские художники, как, например, Нилус, Буковецкий и другие одесситы; Рябушкин, Нестеров, Иванов и другие москвичи. Интерес наших «передвижных выставок» значительно подымается всякий год молодыми одесскими и московскими художниками...

...Мюнхенскую Академию можно считать образцовой—и по системе и даже по характеру. Рисуют только с натуры. Гипсы и антики изгнаны еще покойным Каульбахом. В. Каульбах себя и свое время считал романтиками; он объявил непримиримую войну классицизму, повыкидал все античные статуи из классов, теперь они стоят в коридоре. И картина по его эскизу на стене новой Пинакотеки[46], изображающая войну с париками, есть символическое изображение войны романтизма с классицизмом. Вот он был каков!

Здесь Академия выдает ученикам деньги на наем натуры, слагая эту заботу с себя. Ученики соединяются в группы, и каждая по согласию ставит себе свободную модель на условленное время. Вот класс голов. Вы видите четыре модели, окруженные четырьмя группами учеников. Модели эти не так, как у нас,— все одни и те же, казенные, постоянные; здесь, на академической паперти, каждый день вы заметите пеструю группу людей всякого возраста и костюма. Пара неизбежных итальянских мальчиков, чучарка, седой интересный старик, смазливая мещаночка, ветхая старуха с чулком и т. д. Все они терпеливо ждут, пока позовут их в общий класс или в особую мастерскую к мастеру-профессору или к ученику, кончившему классы, уже изучающему композицию и занимающему особую мастерскую.

Ученики рисуют углем в натуральную величину. Вероятно, благодаря правильному и строгому приему на испытании большинство рисует хорошо. В классах просторно, они не загромождены здесь огромным контингентом людей непризванных (как это в последнее время сделалось в нашей Академии, где много молодых людей находит себе лазейку уклониться на время от воинской повинности). Ученик здесь в классе свободно может отойти от своей работы, сравнить работу с натурой. Тут и углем рисуют на особых мольбертах, стоя, а не так, как в наших классах, сидя в страшной тесноте. Работы учеников производят впе-

чатление свежее, живое, без сухости, но и с большой выдержкой и верной законченностью.

В натурном классе также общая студия больше. Голых натурщиков 4—5, в разных, интересных позах, окружены неопределенным количеством учеников, без тесноты; рисуют все огромные картины стоя. Женская модель отделена ширмами. Между учениками нет учениц; они в Мюнхене занимаются особо, приватно.

Живопись также разделена на два класса: голов и фигур; пишут также стоя. В классе живописи фигур некоторые натурщики драпированы слегка—то куском материи, то шкурой зверя. Некоторые профессоры ставят для живописи целый костюм, обнажая только часть тела, например, костюм средневекового рыцаря: у стены представлен раненый, со снятым панцырем около, в изнеможенной позе; очень живописно.

Особенно мне понравилась мастерская скульптуры. Она больше всех; ее занимали шесть моделей (одна женская— за ширмами). С каждой модели лепил только один скульптор-ученик, в натуральную величину, круглую статую. Модели поставлены очень пластично, но все на старые сюжеты. Убитый Авель, привязанный Стефан, распятие (как есть, с крестом, нога на ногу) и др., все вроде уже бывших хороших современных французских скульптур. Молодые скульпторы работают хорошо и строго, часто прибегая к деревянному большому циркулю, которым они вымеряют каждую часть модели, так как все они лепят в натуральную величину...

Но... пройдем... прямо к первостепенному таланту Беклину.

Если бы, без всякого предисловия, выставить целую серию последних работ этого чудесного мастера перед нашей просвещенной публикой, она бы весело расхохоталась перед этими полуграмотными, наивными холстами, но, заинтересовавшись, спросила бы: вероятно, это какой-нибудь начинающий мальчик? Он смешон, должно быть, глуповат, но, кажется, талантлив. И чем дольше смотрели бы на эти странные картинки и картины наши любители, тем больше привыкли бы к ним и в один голос сказали бы под конец: да, это большой и истинный талант. У него многое плохо нарисовано, но живопись его прелестна, глубока, настроение сильное, очаровательное, и эта наивность юная просто обворожительна. Что он? Недоучка? Юродствует или впадает в детство?

Арнольд Беклин родился в Базеле в 1827 г. Любители живописи, посещавшие в Мюнхене картинную галлерею Шака[47], уже более 20 лет знают его картины, и большинство восхищается ими безусловно. Картины его не велики по размеру, не слишком эффектны на первый взгляд, но необыкновенно странны, поразительно оригинальны и глубоки по впечатлению. Некоторые из них, особенно последние, очень слабы по выполнению; не поверил бы даже их подлинности, если бы не была так убедительна их искренность. Содержание его картин почти невозможно передать словами. Их надо смотреть подольше, а главное, отрешившись от многих условностей хороших школ. Тогда зрителем овладевает невыразимое ощущение поэзии. Начинаешь что-то припоминать, чувствуешь какую-то связь с этим странным миром художника и увлекаешься его фантазией. А перед тобою всего—небольшой кусок южной природы под вечер. На сером облачном небе, до обмана уходящем в простор, вниз, широко рисуются роскошные кипарисы; ближе—остаток какой-то каменной террасы; слева она заросла темным кустарником со странными красными цветами. На первый план идет густая темная зеленая трава, забрызганная полевыми цветами,—вот и все. И ничего не выходит из моего описания; чувствую, что это уже область живописи, незаменимая другим искусством, имеющая свое право на независимое существование, это надо видеть, чтобы воспринять.

Попытаюсь описать еще одну картину: на средине моря—плоский камень, покрытый темнокрасной волокнистой плесенью; на нем спиной, головой к зрителю, лежит наяда, но не та условная, академическая наяда, каких писал Рафаэль и многие другие художники; это наяда какая-то случайная, живая, даже некрасивая. Она выпачкала правое колено в эту темнокрасную водоросль, кажется, будто в рыбью кровь. Левой рукой придерживает какого-то фантастического змия, вроде колоссального удава. Удав большею половиною своего тела погружен в черную морскую воду. За наядой сидит Нерей, спиной к зрителю; он оброс зеленым мхом, и только на чешуе его ляжки блестит, отражаясь перламутром, случайное вечернее облако. Видно, что он только-что выплыл из глубины и принялся трубить в огромную красную раковину... Опять описание мое какое-то схематическое, что-то совсем не то: из картины веет морем, пахнет кислородом, а сидит перед зрителем такая живая чертовщина, что даже страшно делается, а отойти не хочется.

Но некоторые его картины непозволительно плохо нарисованы; например, «Сотворение человека». Человек изображен еще юным мальчиком—это ново, но он написан, как гутаперчевый уродец; на открытом воздухе он освещен как-то фальшиво, снизу. А сам бог-отец даже смешно нарисован, как игрушечные деды на елку детям: голова маленькая, волосы налеплены, точно из пакли, борода привешена, как у балаганного деда, а ярко красная мантия—с такими складками, как витебские евреи рисуют на вывесках своих цирюлен, драпируя бреющихся и стригущихся в разные цвета. И несмотря на такую профанацию штудии, в этом наивном малевании, особенно в пейзаже (почему-то совсем северном, болотном по характеру), с круглыми камнями в болоте есть опять та же притягивающая сила поэзии и та же сильная, непосредственная индивидуальность. Вещь эта ярко выделяется из легиона безличных и подражательных вещей.

Особенно подражания—вот на что падки немцы. И даже такой превосходный художник, как Ленбах, в своих прекрасных портретах всегда кому-нибудь подражает—Тициану или Рембрандту. Его копии с Тициана в галлерее Шака—совершенство; их смотришь как оригиналы, с большим удовольствием. Но сколько в этой прославленной галлерее отвратительных, ничтожных копий, которые следовало бы сжечь, как никуда негодную дрянь! И вообще, если бы во всех музеях сделать генеральную очистку от ничтожных картин, занимающих пространные места, обделанных в дорогие рамы, а главное, так убийственно утомляющих посетителей!..

Странным явлением кажется Беклин в мюнхенской школе; его можно причислить скорее к французским символистам «Розового креста»[48], хотя он начал лет за 25 раньше этого движения. Теперь у него есть и наследник—Франц Штук. Он работает в том же духе, как и Беклин, некоторые сюжеты совсем повторяет за Беклиным, но на свой манер, как, например, убийство под наблюдением трех фурий. Теперь в изданиях очень распространена его загадочная женщина, обвитая удавом,— «Грех». В его работах больше художественной изысканности, чем наивности. Я думаю, многие видели также в репродукциях его сатиров, бьющихся лбами перед большим обществом нимф и сатиров. Действие происходит на горячем песке перед темной скалой.

А предшественником этих двух художников можно считать Морица Швинда. Это очень плохенький художник 30-х и 40-х

годов. В галлерее Шака есть более 20 картинок его. Маленькие, черненькие, они не в состоянии остановить и увлечь зрителя. Однако же они оригинальны и не без фантазии. Без комментариев их понять нельзя, а возиться с комментариями скучно перед этим эмбрионом...

...В некотором кругу художников мы давно уже делим всех художников по характеру созданий их на два типа: на эллинов и варваров. Слово «варвар», по нашим понятиям, не есть порицание: оно только определяет миросозерцание художника и стиль, неразрывный с ним. Например, варваром мы считаем великого Микеланджело, Караваджо, пергамскую школу скульпторов[49], Делакруа и многих других. Всякий, знакомый с искусством, поймет меня. Варварским мы считаем то искусство, где «кровь кипит, где сил избыток». Оно не укладывается в изящные мотивы эллинского миросозерцания; оно несовместимо с его спокойными линиями и гармоническими сочетаниями. Оно страшно резко, беспощадно реально. Его девиз—правда и впечатление. Конечно, как все в природе редко встречается в определенных резких образцах, так и эти два типа большею частью переплетаются и смешиваются в своих проявлениях. Из наших русских художников эллинским характером отличаются Айвазовский, Конст. Маковский, Семирадский и др. Разумеется, многие не согласятся со мною, будут упрекать, оспаривать...

...Да, меня произвели прямо в отступники, в ретрограды за то, что я осмелился написать, что меня в данную минуту интересует только «искусство для искусства». Как будто я что-нибудь проповедую, учу кого-нибудь! Избави, боже! Я уже оговорился, что буду писать свои мимолетные думы по чистой совести. Должен сознаться, что и теперь, несмотря на многие веские доводы, вроде того, что теория «искусства для искусства» так давно опровергнута и осмеяна, что только косточки от нее остались, я остаюсь при своем взгляде. И здесь теперь, как всегда, меня интересуют только те образцы искусства, которые имели целью совершенствование самого искусства,—одна чисто художественная сторона дела. Для меня, например, не имеет никакого значения важность принципиальных лиц Гирландайо в его фресках во Флоренции, в S.-Marca Novella, и трогают более всего его чисто аксессуарные лица и предметы, написанные художником по одной любви к искусству. И кому из нас неизвестна та масса огромных картин на важные исторические и государственные темы, которые мы проходим как ординарную мебель? И кто

из истинных любителей искусства не простаивал подолгу над художественными пустяками, не имеющими никакого серьезного значения? К чему это тенденциозное ипокритство?.. Разве нас занимают теперь глубокомысленные аллегории художников XVII и XVIII веков, встречающиеся даже у Тициана, Поля Веронезе? Мы любим и ценим в них только искусство...

...Потом в воспоминаниях моих Италия все хорошела и хорошела. И, побывав после понемногу во всей Европе, я пришел к убеждению, что Италия не только лучшая страна на нашей планете, но даже не может быть и сравниваема с другими странами по своим очень многим счастливым условиям. Ее природа, ее культура, искусство, памятники—навсегда останутся вне всякого конкурса... В ней есть что-то такое чарующее, увлекательное, изящное, что помимо воли глубоко западает в душу и, как лучшие грезы детства, как мир фантазии, влечет к себе... Как это глубоко чувствовал и выразил Гоголь!..

— Опять измена прежним симпатиям. Опять перемена убеждений по отношению к итальянскому искусству!—вознегодуют справедливо мои друзья.

Однако восторгаясь итальянским искусством, совершенно законным в своей стране, нельзя не видеть того непоправимого зла, которое оно внесло в искусство прочих стран, особенно во времена своего упадка. Трудно теперь понять, как вычурные берниниевские позы рококо, со смешными и неестественными вывертами, считались долго грацией. Грузные, размашистые складки драпировок, обхватывавшие непременно плотно передние части форм, были необходимой принадлежностью хорошей школы. Оголение, без всякого смысла, до неприличия, частей тела было неразрывно с понятием о высшей художественности. Как исковеркан был Рубенс пришивкой этой итальянщины!

Два с половиной века (XVII, XVIII и половина XIX столетия) академии всей Европы раболепно поклонялись этому направлению. Молодежь воспитывалась на гениальных образцах Греции и Италии, но не только не сделала ни одного шага вперед в искусстве, а низвела его на ничтожность. Искусство этого времени—однообразное, сухое, безжизненное, скучное. Кого восхитит теперь болонская школа, Камучини, Давид, Лесюэр, Энгр, Рафаэль Менгс, Корнелиус, Овербек, наши: Угрюмов, Егоров, Басин? Это все еще выдающиеся силы своего времени, а что наделала за два с половиною века вся плеяда средних талантов, окружавших, как обыкновенно бывает, этих

главных деятелей! Вот хлам, взлелеянный, как оранжерейные растения, поощряемый, содержимый правительствами!..

Не только в Северной Европе, которой совершенно чуждо было это направление и которая повсеместно бросила и презрела для него свои прекрасные, полные жизни начинания, как, например, Голландия, Германия, даже сама Италия ничего не могла произвести под гнетом своих гениев; она жила почти копиями, о ней совсем замолчали. В Риме наш гениальный художник Иванов слушает, как оракула, Овербека, сухого стилиста, ничтожного художника-немца.

Более активное искусство началось во Франции и необходимо столкнулось с царившей и там благополучно Академией.

Бойцом за свободу в искусстве выступил в Париже Делакруа. Как всякий новатор, он впадал в резкости, в ущерб даже искусству, но одержал полную победу. В первое время он показался чудовищем, нигилистом в искусстве. Еще во времена П. де ла Роша «порядочное» общество академического света презирало Делакруа, но не прошло и 30 лет, как имя его сделалось обожаемым во Франции. И теперь Делакруа считают самым ярким выразителем французского гения в живописи. Его плафон в Лувре «Апофеоз Гелиоса» восхищает всех художников последнего времени. По колоритности, по смелости композиции, по необыкновенной жизни и свободе, по блеску и силе красок он сделал смелый шаг вперед в искусстве. Его «Данте в лодке Харона»[50] известен всем по воспроизведениям. В его картинах есть цельность, художественность общего, есть поэзия и жизнь. В рисунке он небрежен и полон неоконченностью. Стиль варварский.

В то же время в Германии усиливается натуральное искусство, воспроизведение окружающей жизни, что называется до сих пор неопределенным словом—жанр, и в лице двух художников—Кнауса и Вотье—достигает здесь самостоятельно необыкновенных результатов. Глубина знания жизни, тонкость выражения, человечность, юмор, каким проникнуты их небольшие по размеру картины, ставит их в ряду великих созданий нашего времени.

Они не повторяют наивного отношения к жизни прекрасных художников Голландии (Теньера, Ж. Дова, Метцю и др.). Их картины полны серьезного значения, их наблюдения над жизнью двумя веками выше предшественников; их интеллигенция обобщает жизнь в более интересных проявлениях для своего вре-

И. Е. Репин. Рисунок к картине «Отдых».

мени. Это искусство следовало бы назвать искусством современным, вместо укоренившегося слова жанр. Не только ничего не определяет это странное слово, но имеет еще какой-то пренебрежительный оттенок академического педантизма...

...В архитектуре я не могу себе ничего представить лучше византийско-романского стиля Италии средних веков. XI, XII, XIII и XIV века оставили самые лучшие образцы зодчества. Его размеры грандиозны не до колоссальности, пропорции частей угаданы с божественной простотой и изяществом, украшения полны смысла, полны жизни и с большим тактом и кстати расположены. Сколько в них молодости, наивности и энергии! В общем здание дышит единством общей идеи—веры и восторга. Какое впечатление производят эти наивные, простые и строгие мозаики образов! Например, в соборе в Палермо, в среднем апсиде, Христос во славе, несмотря на всю неправильность, безграмотность рисунка, производит грандиозное божественное впечатление.

В самом деле, как неопровержимо-искренне настроение художника: в Риме, в базилике св. Павла, мозаики XIII века св. Петра и Павла, эти произведения совсем примитивного искусства, неправильны до смешного, но с первого же взгляда на них вы чувствуете неотразимую силу духа, глубокую серьезность и божественность изображения. И вот для сравнения там же, внизу, стоят две огромные мраморные статуи нашего времени тех же апостолов, сделанные академическими профессорами, вполне образованными художниками. Тут все есть: и правильность рисунка, и красота драпировок, и смысл, и выраженье дум глубоких на челе, но эти огромные скульптуры, стоящие близко перед вами, не производят никакого впечатления.

Вся архитектура эпохи Возрождения, представителем которой справедливо считается собор св. Петра в Риме, производит мало впечатления. Будучи колоссальным по своим размерам, собор кажется небольшим. Прекрасно соразмеренный в пропорциях, он бесхарактерен по отсутствию оригинальности. Все в нем шаблонно, и ничто не напоминает «храма божия». Галлерейные картины теряются в орнаментовке языческого характера. Размашистая скульптура многочисленных папских гробниц бьет на внешний эффект; они вычурны и большею частью чувственны до соблазна, до порнографичности, простите, читатель. Это не преувеличение: в Сиенне, в катедрале, живопись в глав-

ном иконостасе конца прошлого века, изображения многих ангелов—положительно порнографического характера...

...Салон Марсова поля[51]. Чудесные залы железного павильона—остаток большой выставки; роскошные лестницы, соединенные куполом, широкий свет сверху. У входа в залы живописи меня остановила скульптурная декорация для камина, из белого гипса. Две кариатиды по углам камина представляют дюжих углекопов; посредине бюст старухи, заглядывающей в огонь. Фигуры эти изваяны с большим вкусом и знанием, хотя нельзя не заметить здесь влияния недоконченных вещей Микеланджело и Родена. Но все вместе превосходно.

Однако я стремлюсь к живописи; переступаю порог и... ужасаюсь. Обвожу взглядом весь огромный зал неестественно набеленных картин, и мне делается все жутче от вида и содержания. Кажется, я попал в дом умалишенных. То бросаются в глаза неестественные цвета изуродованных предметов природы, то обнаженные тела, большею частью женщин, в невероятных поворотах, с невозможными преувеличениями частей и с явным выражением сумасшедших движений. Композиции картин исключают всякий критерий определений. Тут царит полный сумбур противоестественности, вычурности, сопоставлений, освещений, соединений и раскрасок. Все эти картины кажутся произведениями душевнобольных, их бреда, их бессилия довести до конца свои быстро сменяющиеся фантазии...

Таковы более талантливые вещи, сразу обращающие на себя внимание зрителя. Освоившись понемногу и попривыкнув к общему патологическому тону, начинаю осматривать более спокойно, не пропуская и второстепенных.

Тут меня поражает непроходимая масса дилетантизма самого невежественного, безвкусицы, безграмотности, и все это прикрывается псевдоартистической недоконченностью, т. е. просто едва допустимой мазней начинающего любителя, бездарного и холодного... Какая бессовестная эксплоатация зрителей! Ведь есть же здесь судьи, бракующие негодные произведения? В концертах, театрах антрепренеры составляют труппы и программы с большой осмотрительностью, чтобы не быть освистанными публикой, а здесь всякий невежда и шарлатан фигурируют безнаказанно наравне с талантом. Разумеется, насмотревшись в зале, где висит до трехсот картин, отыщешь три-четыре порядочные вещи, но ведь какой труд искать сносного в этом легионе малеваний! Как утомляют эти анфилады прекрасно декорирован-

ных, идеально освещенных зал, несмотря на успокаивающие тенты над головами и роскошные бархатные диваны и скамьи! Никакого интереса, никакого чувства не возбуждают эти уродцы и недоноски искусства. Неприятно раздражает развязность явной бездарности, корчащей из себя виртуоза; неловко смотреть бьющие в глаза нагие тела женщин, большей частью чувственно кривляющихся, слабо и условно нарисованных. Особенно жалко видеть рядом с плотской развратной фантазией притворную религиозность нового веяния—этих вытянутых плоских фигур, представляющих святых, с невозможным выражением лиц, рук и манекенным движением всей фигуры, раскрашенных линялыми, едва заметными красками.

Импрессионисты заметно вырождаются, устарели, уменьшились в числе. Сделав свое дело—освежив искусство от рутинного, академического направления, с его тяжелым, коричневым колоритом и условными композициями, они сами впали в рутину лиловых, голубых и оранжевых рефлексов. Свежесть непосредственных впечатлений сошла у них на эксцентричность положений, на кричащие эффекты и условную радужную раскраску точками и штрихами ярких красок, сильно забеленных.

В сущности и неестественно было долго держаться импрессионизму—принципу только непосредственного впечатления натуры, охватывания случайных образов видимого. Художник—по преимуществу натура творческая, одаренная фантазией, индивидуальность, которой тягостно постоянное подчинение одной доктрине целой корпорации. В нем, как отразителе задач своего момента, возникают вдруг прямо противоположные мотивы. Вместо живого реализма импрессионистов, их рабского поклонения случайностям природы он бросается в символизм, где формы природы получают условное применение, неестественно видоизменяются и комбинируются самым невероятным, фантастическим воображением больного душой художника. В символизме всегда есть много условного, головного, теоретического—все признаки старчества. Во всяком случае это нечто новое, необыкновенное, еще небывалое в искусстве.

Увы, на этих слабых холстах, акварелях и картонах я никак не мог серьезно сосредоточиться; разгадывать эти живописные иероглифы скучно; надо перевертывать всю обыкновенную логику и, главное, надо знать условные знаки этих мудрецов. Как видите, здесь не чистое искусство; искусство берется здесь как средство для выражения проблем условными формами,

выдуманной раскраской, невероятным освещением, неестественным соединением органических форм природы.

И все это только попытки, намерения, далеко не достигающие цельности художественного произведения. Меня же, как я уже сказал, никакие, даже благие намерения автора не останавливают, если его произведение плохо, т. е. если в нем нет искреннего одухотворения. Несовершенство формы, неумелость, грубость примитивных средств, все недостатки можно забыть перед одухотворенным и цельным созданием искусства, каковы многие мозаики IX—XI веков (в Мессине, в Салерно и других городах Италии). Но холодное притворство современного человека казаться наивным, детски умиленным в простоте сердца, убеленному сединами лепетать детским языком, ходить в костюме трехлетнего младенца—смешно. А есть и такой чудак в Париже—знаменитый Пювис де Шаван, породивший целую школу таких же детствующих в искусстве. Сюжеты для своих созданий (по традиции) они берут или религиозные или самые возвышенные, патриотические. Их произведения высоко ценят, им делают национальные заказы для поднятия нравственности и упадка духа. Как в древней Греции, во время упадка веры в богов, возник вкус к архаическим, первоначальным образцам производства богов, так теперь в Париже, в Пантеоне, Hôtel de Ville и во многих других правительственных учреждениях, роскошно, заново отстроенных и великолепно декорированных, живопись на стенах и плафонах заказана Пювис де Шавану и другим, работающим в том же роде. На нынешней выставке в Champ de Mars стоят 6 произведений Пювис де Шавана, сделанные по заказу для Hôtel de Ville. Во-первых, плафон: Виктор Гюго подносит свою лиру городу Парижу. Чернильными, слабыми, вялыми, размазанными контурами на тоне белой извести нарисован Виктор Гюго; в белых античных драпировках, перед античной женщиной (город Париж) предстоят и еще какие-то фигуры—все они белые, с манекенными движениями и без всякого выражения на белых лицах, обведенных пухлым серым контуром. Кое-где пущен разбел тех же чернил да фон раскрашен слабо под золотую мозаику охристой краской, расписанной квадратиками. Четыре дуги, изображающие: 1) патриотизм, 2) милосердие, 3) усердие художников, 4) интеллектуальный очаг. Шесть «тимпанов»: 1) разум, 2) фантазия, 3) красота, 4) неустрашимость, 5) культ памяти, 6) вежливость.

Описывать все эти панно можно только со стороны их комичности; они все безжизненны, скучны и смешны... Но от этих работ французы в восторге; аристократия смотрит их целыми толпами. О них рассуждают — и не одни французы: русские, художники и корреспонденты, пишущие об искусстве, дамы в гостиных и на улицах—везде говорят о работах Пювис де Шавана.

Салон Марсова поля слабый, наполненный невероятным количеством никуда негодного малеванья. Большинство выставленных там вещей у нас не приняли бы даже на академическую выставку. Я приятно отдохнул на незатейливой вещице нашего молодого художника Костенки. И солнце, и воздух, и живое выражение провинциального персонала перед зверинцем, без всяких вычур и шаржа, исполнено широко и просто. Портреты кн. Эристовой, подписывающейся Magy, исполненные пастелью, также невольно останавливают своей серьезностью исполнения, вкусом, натуральным тоном и прекрасным строгим рисунком. Маленькие работы Прянишникова хотя и суховаты, но приятно блестят натуральной свежестью колорита. Но за всю муку и хандру по бесконечным залам Салона я отдохнул с наслаждением перед миниатюрными перлами нашего И. П. Похитонова. Из десяти его вещей большая часть представляет картинки из Торре дель Греко, на Неаполитанском заливе. Сколько блеска, свежести, какая выдержка рисунка и тона везде, особенно на зданиях, до полной иллюзии! А фигуры так рисовали только Фортуни да Мессонье. Несмотря на их микроскопические размеры, они безукоризненно и глубоко проштудированы на воздухе, на солнце, со всеми мельчайшими изгибами формочек и кажутся в натуральную величину.

Мое описание выходит очень тенденциозным; как будто бы я способен хвалить только свое русское. Я начинаю усиленно припоминать, что произвело на меня хоть какое-нибудь впечатление, и разумеется, не могло не быть прекрасных произведений и у иностранцев. Картина Деланса—декоративное панно, для коммерческого трибунала в Париже (в 1258 г. старшина купцов сопровождает корпорации к Этьену Буало для редакции книги о ремеслах). Вещь эта сочинена свежо и натурально, написана широко, смело до необыкновенной виртуозности, лица типичны, выразительны. Жаль только, что художник, вероятно, считал своею обязанностью, для общего впечатления декорации залы, держать в картине самые слабые, акварельные тона. Картина

и теперь уже имеет вид линялой акварели. Какая ошибка бояться силы красок для декоративной живописи! Не боялись этого Рафаэль, Микеланджело, Перуджино, Пинториккио Массачио, Гирландайо и создали какие чудесные вещи! И теперь еще перед ними никто не жалуется на силу красок. А вещи Пинториккио даже с наклейными рельефными предметами из золота и сохранились—как сейчас написаны, в библиотеке Катедраля, в Сиенне, и это производит очаровательный эффект, несмотря даже на грубую яркость красок и резкость контуров.

Гвоздем выставки Марсова поля—если уже необходим гвоздь по парижским нравам—считаются две вещи: «Дорога креста»—Голгофа, куда несет свой крест Христос, сопровождаемый современными нам людьми,—Ж. Беро, другая—«Все умерло» бельгийца Л. Фредерика.

С легкой руки Уде, немецкого художника, много теперь появляется картин, где Христос присутствует в обществе теперешних людей. Ж. Беро уже не первый раз сводит Христа в обстановку нашего времени. На нынешней его картине публика разделена на два лагеря. С левой стороны буржуа всяких состояний выражают Христу свою ненависть жестами, криками и поднятием камней на великого страдальца. Справа—напротив—коленопреклоненные, со сложенными благоговейно по-католически руками, ждут его благословения. Готовые под венец жених с невестой, израненный солдат, удрученный бедняк составляют совсем особую сцену в картине г. Беро, надо сказать, картинке лубочной, тенденциозной и совсем не художественной. Не видно в ней ни искренности, ни таланта. Ловкий расчет на массу делает свое дело. Художник весьма оборотистый человек: кому не нравится это моральное направление религиозного характера? Рядом стоит его картинка совсем другого пошиба: перед лежащим на пригорке молодым человеком в шляпе и пиджаке, курящим беззаботно папироску, дефилируют прямо по воздуху, даже без облаков, современные девы разных характеров и положений: аристократка с лорнетом, гризетка с улыбкой, канканерша с закинутой на небо ногой и т. д.—до простых разносчиц и служанок. Все эти девицы в современных костюмах. А если это не по вкусу иному зрителю, то рядом стоит маленький портретик старичка-писателя (Armand Silvestre), курящего и осененного по плечам двумя голенькими музами. Эта картинка написана особенно старательно. Есть и еще три портрета, уже без всяких претензий, такой же маленькой величины.

Другой гвоздь—порождение влияния сумасшедшего бельгийца Виртца. Л. Фредерик своей картиной «Все умерло» совсем напоминает Брюссельский музей этого непризнанного гения. Те же коричневые контуры, та же масса голых тел, только с более тщательной выпиской и с большей индивидуальностью субъектов—детей, женщин, мужчин. Картина бледна, пестра и стара по приему. Но всмотревшись и попривыкнув к массе задавленных мертвых тел, с кровавыми подтеками и лужами крови, начинаешь различать раскаленную лаву, плывущую сверху, падающие и давящие людей каменья, раскаленные огнем облака. Посреди дыма и огня Ветхий Деньми, вероятно, гетевский дух земли, в отчаянии охватывает рукой свою седую голову. Внизу, справа, только одна молодая фигура, так же как и все прочие, мертвая, одета в черную мантию духовного покроя, на ней лежит брошенный меч...

Третьим гвоздем выставки, по справедливости, являются акварели Тиссо—большая серия акварелей из Евангелия. Очень интересная коллекция. Не пропущено ни одного события Евангелия, а некоторые разработаны по несколько раз и с разных сторон. Есть вещи, полные оригинальности, воображения, художественности. Некоторые композиции совпадают с иллюстрациями на эти же темы нашего Иванова. Особенно убедительно действуют картины местной природы, среди которой проходит, развиваясь, жизнь богочеловека. Много выражения, много типов. Жаль, автор слишком увлекается местным характером настоящего уже времени. И часто, вместо древних евреев, он представляет среднеазиатских татар и арабов с их теперешней реальной обстановкой простого народа. Нигде на старых памятниках того времени не встречается подтверждений такого сходства. А художники, с легкой руки Ораса Верне, часто прибегают к этой модернизации старины. Трактовка почти сплошь у Тиссо этой среды—грубым простым народом—также не верна: тут были в те же времена и местная аристократия и зажиточные буржуа, жившие с роскошью, щеголявшие длинными воскрылиями богатых одежд, золотом и камнями. Некоторые сцены страстей страдают шаржем и сбиваются на старогерманскую трактовку этих сюжетов. Тут же стоит одна картина того же Тиссо масляными красками; в разрушенной руине сидят удрученные горем мужчина и женщина; к мужчине боком пододвинулся Христос, истерзанный, покрытый ранами; он положил свою обагренную кровью голову в терновом венке на плечо несчастного ближ-

И. Е. Репин. Митинг у Стены коммунаров.

него и показывает ему свои изъязвленные руки. Картина неприятна красно-коричневым тоном и грубостью выражения и очень близка к страстным картинам XIII и XIV веков. Публика еще очень интересуется евангельскими сюжетами, как и всеми другими, где есть проблески идей высшего порядка. Как наверху, перед «Голгофой» Беро, здесь постоянно и непрерывно движется вереница зрителей, громко выражая свои впечатления.

Надо сказать, что снисходительность и отзывчивость парижской публики удивительны. В самых посредственных вещах она находит хорошие стороны и спешит громко указывать на них; порицаний я не слыхал даже самым плохим малеваниям.

Много есть хороших портретов. Мне особенно понравился один—работы англичанина Уистлера...

...Скульптура Марсова поля не богата даже численностью. Как всегда у французов, она изобилует чувственностью; много подражаний Родену и Микеланджело. Обратилось в манеру—в грубом случайном куске мрамора обработать голову или часть фигуры в виде горельефа, тонко-тонко законченную. Особенно здесь поражает бедность идей во французском искусстве. В скульптуре, как искусстве дорого стоящем, художники с совестью чувствуют необходимость осветить разумом свою капитальную работу, и появляются курьезы вроде № 5; Барнгорн изваял двух колоссальных слепых, мускулистых, сильных, молодых, но грубых идиотов. Один лежит, другой стоит изогнувшись и опершись на лежащего ногой, которая стопой своей совсем вросла и стушевалась с бедром лежащего. Под этой колоссальной группой подпись: «Я чувствую двух человек во мне» («Je sens deux hommes en moi»). В отделе прикладного искусства—objets d'art, есть чудесная миниатюрная группа: стальной рыцарь целует фею из слоновой кости; исполнено с необыкновенной тонкостью, изяществом и выражением.

Датчанин Гансен-Жакобсон выставил огромного мускулистого человека, лежащего беспокойно, неловко и смотрящего на небо. Подписано: «Астрономия». Внизу длинная цитата: «Le Sphinx au regarde étonné, au sourir mystérieux, c'est l'Astronomie»* и т. д.

Есть лежащая мраморная женщина, страшной толщины; она закрыла голову руками и спряталась лицом, предоставив пуб-

* Сфинкс, с удивленным взглядом, с таинственной улыбкой,—это астрономия.

лике рассматривать свое непомерное тело. Есть голая старуха, ужасающего безобразия; провалившимися глазами она дико смотрит, пугая своим видом: «Все в огне гореть будете». Стоит, между прочим, декорация камина, такой отвратительной порнографичности и такой бездарной работы, что решительно недоумеваешь перед терпимостью публики и слепотой жюри. Удивляешься, как такие открытые оргии разврата в искусстве получили здесь право гражданства! И помещаются на выставках рядом с произведениями наивной веры и детского благочестия. Это рынок—чего хочешь.

Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству[52]

...Чимабуэ, как просыпающийся к жизни ребенок, в искусстве обретает собственный стиль; стиль этот не в сюжетах, не в сочинении—он выражается еще только в собственной черте и в собственном его вкусе к краскам еще очень бедной, примитивной палитры. Джиотто более легок, прост и наивен, как ребенок. Не задумываясь, не мудрствуя, он расписал фресками всю середину верхнего храма св. Франциска и производит веселое впечатление детского лубочного искусства. Никогда при взгляде на эти архаические попытки мне не пришло бы в голову ставить их хоть с какой-нибудь стороны идеалом в искусстве. Но вкусы к искусствам до такой степени личны, что ни под какие законы, вероятно, их подвести нельзя, и о них давно уже не спорят.

«Распятие»[53] Ге меня поразило. После неясных младенческих представлений полусонного воображения, которое с великим напряжением иногда приходилось угадывать в выцветших фресках Чимабуэ, Джиотто, передо мною вдруг открыл страшную трагедию современный художник без условной замаскировки, с поразительной резкостью и правдой. Особенно сильное впечатление производит голова Христа на кресте. Великое страдание запечатлелось на претерпевшем до конца лице божественного страдальца и на всем его слабом теле, носившем в себе такой великий дух... Темный воздух заносится вихрем подымающегося песка; больше ничего на фоне... К сожалению, разбойник совсем карикатурен. В этой картине, как видно, Ге положил много труда, чтобы кое-как наверстать забытое уменье писать и рисовать человеческое тело; оно исполнено сносно...

...Разумеется, не за неудовлетворительное искусство сняли «Распятие» Ге с выставки. Искусство у нас на последнем плане, даже у большинства наших художников. В их специальном деле искусство, как искусство, играет второстепенную роль. Очень высокое искусство считается даже ненужной, излишней роскошью. Это все еще у нас презренное «искусство для искусства».

У нас художник не смеет слишком отдаваться искусству и изучать его само по себе, как красоту, как совершенство форм, как технические приемы для достижения большего совершенства в выполнении. Это Шопенгауэр там допускает для художника, как главный принцип, важность и значение в достижении выражений формы, как таковой, совершенствование собственного взгляда на внешний мир для изучения его даже целыми школами, для более высокого воспроизведения. «Это чисто познаваемая,—говорит он,—сторона мира, и повторение ее в каком-либо искусстве—элемент художественный. Его приковывает созерцание зрелища объективизации воли»... и далее: «Это чистое, истинное и глубокое познание существа мира является ему целью в самом себе»... («Мир, как воля и представление», стр. 317).

У нас же царит еще утилитаризм и литература в живописи. Обязательными признаются только литературные традиции! Еще и теперь многие, даже художники, защищают тенденцию в искусстве, принимая ее, как завет литературы. Так, например, наш известный пейзажист А. А. Киселев пишет в «Артисте» (1893, апрель, № 29, стр. 51)[54]: «Пусть новейшая художественная критика упрекает наших художников в идеях сороковых и шестидесятых годов, называя эти идеи тенденциями. Мы не имеем причины стыдиться этих тенденций, завещанных нам такими писателями, которым, как гениальным художникам, поклоняется вся Европа (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Тургенев, Толстой). Тенденции эти не идут вразрез с идеалами нашего искусства. Напротив, они одухотворяют и возвышают его. Чистые от всяких корыстных и эгоистических побуждений, они и есть идеалы нашего искусства, без которых оно не могло бы и существовать». И это пишет наш прекрасный пейзажист, который навсегда, самим родом своего искусства, удален от всяких тенденций. Еще более ясно и откровенно высказался покойный М. П. Мусоргский в письме к В. В. Стасову. Могучий талант, оригинальный в музыке, и в слове могуч

и оригинален: «Не музыки нам нужно, не слов, не палитры и не резца; нет, чорт бы вас побрал, лгунов, притворщиков e tutti quanti*, мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите, какой бы сюжет вы ни выбирали для беседы с ними». В другом письме: «Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении—грубое ребячество, детский возраст искусства»[55].

У нас еще немыслимы такие художники, как Мессонье, Фортуни, художники жизни и формы—самих по себе,—работавшие всю жизнь в чистейшей сфере искусства для искусства. Мессонье в своих миниатюрах, с самыми незатейливыми сюжетами, строгостью рисунка и глубоким знанием форм достигает значения великого художника; Фортуни поразил всех современных художников Европы недосягаемым изяществом в чувстве форм, колорите и силе света. Воллон считается в Париже царем живописцев, хотя всю жизнь пишет только nature morte. «Но это праздная забава, он забавлялся»,—сказал, увидев работы Фортуни, один наш русский художник.

Он прав. Но разве не праздная забава вся опера «Руслан» Глинки?[56] Может быть, с точки зрения морали, такие искусства не только бесполезны, а даже вредны. Но равнодействующая всей жизни идет своим путем и ценит дороже всего эти бесполезные совершенства. Все замечательные музеи Европы, в самых лучших образцах, представляют только эти безыдейные драгоценности и хранят их, как перлы, брильянты и прочие драгоценные каменья, вставленные в золотые, тончайшей работы, сосуды, короны, сбруи, вазы и прочие ненужные редкости**.

Однажды, под впечатлением одной из наших содержательных и интересных выставок, я случайно наткнулся на сформо-

---

* И всех, сколько ни есть.

** Венера Милосская[57] (статуя победы) что представляет нам, кроме чисто пластической высоты? Торс Тезея из фронтона Парфенонского храма: две задрапированные женские фигуры оттуда же[58], голова лошади, бронзовый Силен из Помпеи (в Неаполитанском музее), взмахнувший змеей, Венера Капитолийская[59]; незаконченный, согнувшийся мальчик Микеланджело (в нашем Эрмитаже)? Все это только пластические создания. Картины Мурильо, Поля Веронеза, Тициана, картины, портреты, этюды, гравюры Рембрандта, Веласкеза, Фортуни—все имеют значение только, как искусство для искусства, и представляют высочайшие образцы живописи. Прим. И. Репина.

ванный обломок из фронтона Парфенонского храма. Обломок представлял только уцелевшую часть плеча. Меня так и обдало это плечо великим искусством великой эпохи эллинов! Это была такая высота в достижении полноты формы, изящества, чувства меры в выполнении... Я забыл все. Все мне показалось мелко и ничтожно перед этим плечом... Велик бог, подумал я, как он безграничен, неисчерпаем, интересен!.. Как это хорошо, что мы любим и ценим наше родное искусство.

Конечно, выше всего великие гениальные создания искусства, заключавшие в себе глубочайшие идеи вместе с великим совершенством формы и техники; там вложены мысли самого создателя, невыразимые, непостижимые. Те мысли выше даже их гениальных авторов: они, как высшие откровения, внесены ими туда невольно, непосредственно, по вдохновению свыше, осеняющему только гениев в редкие минуты просветления.

Но художник—пластик, в простоте сердца, имеет полное право воспевать и увековечивать художественность форм и жизни природы и свои фантазии, не мудрствуя лукаво, если господь не одарил его гениальным разумом и мудростью философа. Одна внешность природы и индивидуальностей так невыразимо прекрасна, так глубока, разнообразна, что может служить неисчерпаемой сокровищницей даже для самых огромных сил человека, на всю его жизнь.

Идеи вековечны и глубоки только у гениальных авторов, но разве гениальность обязательна для всякого смертного? Разве мы вправе требовать от всякого художника философского понимания явлений жизни, прощая ему даже небрежность и грубость выполнения? Нет более жалкого и бестактного явления, когда ограниченный человек дуется показать свою глубокую премудрость. Что может быть скучнее его поучений? Бездарным, холодным ремеслом—до искусства ему не подняться—он иллюстрирует ходячие популярные идеи, и рассудочные люди стараются возвеличить его за благие намерения—он служит-де идее общего блага.

Мне кажется, он опошляет даже самое это благо заурядным отношением к нему.

И небольшие силы художников плодотворны и симпатичны, когда они с любовью работают над специальными посильными задачами. Бесконечно разнообразны отделы и темы искусства, неистощим художественный интерес явлений и форм природы и фантазии человеческой. Важно только не насиловать себя

И. Е. Репин. Не ждали.

в угоду нерациональным требованиям покорителей из других областей. Надо крепко отстаивать свободу своей индивидуальности и цельность своей сферы.

По справедливости, художнику обязательно изучать искусство для искусства, и более всего интересоваться им с этой стороны. И несправедливо упрекать скромного художника за то, что он пишет всю жизнь только этюды с натуры, если его этюды художественны, пилить его обязательством творчества, фантазии, если у него нет к этому дара. Недобросовестно выбивать его из его колеи, сбивая его на чуждую ему дорогу. Художники,

большею частью, люди впечатлительные, робкие; притом и специальное занятие искусством так поглощает их энергию и время, что они бессильны уже бывают бороться еще с господствующими требованиями общества.

Самый большой вред наших доктрин об искусстве происходит оттого, что о нем пишут и внушают всегда литераторы и все с точки зрения литературы. Они бессовестно пользуются авторитетом в малознакомой области пластических искусств. Сами они всегда с апломбом заявляют, что в искусствах этих ничего не понимают и не считают это важным. Красивыми аналогиями пластики с литературой они сбивают с толку не только публику, любителей, меценатов, но и самих художников. А на самом деле, в этих искусствах очень мало общего. Соприкасается словесное искусство с пластическими только в описаниях, но и здесь разница в выполнении огромная; что художник слова может выразить двумя словами, в две секунды, то живописец не одолеет и в два месяца, а скульптору понадобится два года; так сложна бывает форма предмета. Зато форму эту, во всей осязательной полноте, никогда не представит слово: как фабулы, рассказа, диалога, вывода и поучений, кроме словесного, никакие искусства не выразят никогда...

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письма к Т. Л. Толстой

7 октября 1894 г.

...Умер Ге. Как мне жаль его! Какой это был большой художник; жаль, увлечения другими, может быть, более важными сторонами жизни постоянно мешали и отрывали его от искусства...

18 января 1899 г.

...На меня теперь много нападок с разных сторон, даже с таких, с которых я и не ожидал. По отношению к Вам я знал вперед, что Вам будет неприятно читать, если эта статейка[60] попадет к Вам в руки. Но когда я пишу, то пишу, конечно, что думаю, по существу предмета, и забываю несогласие со мною даже друзей. Стоя теперь особенно близко к искусству, с учащейся молодежью, я не могу не видеть всего великого значения формы в пластическом искусстве. Надобно закрывать глаза или говорить не искренне, чтобы соглашаться с Ге, что искусство само по себе не имеет значения. И в искусстве и

в форме я вижу величие того же бога, их создавшего и поселившего в нас бесконечное разнообразие интересов жизни.

Что делать, я не могу притвориться—для меня искусство интереснее морали, интереснее моей собственной жизни: я ею совсем не занят: мне кажется она ничтожной, мимолетной, случайной, ни для кого незанимательной. Искусство же—вот оно, и через 300—400 лет, когда одни побасенки остались о жизни их авторов,—оно живет передо мною, греет меня своим теплом, очаровывает меня глубоким изяществом формы и увлекает своей бессмертной любовью. Чем так мила Италия, как не этой горячей страстью любить и подражать богу, в его невыразимой красоте и разнообразии жизни и формы и этим фиксированием разнообразных страстей? Плохое искусство, сами знаете, производит жалкое, отталкивающее впечатление, газетные потуги... Как же художнику игнорировать форму? Что он с лубочными карикатурами..!

В защиту новой Академии художеств[61]

«Свободным художествам»

...**Н**едавно, в общем собрании Академии художеств, член ее В. И. Суриков сказал горячую речь также о тлетворном влиянии западного искусства на нашу молодежь и также советовал вооружиться против этой заразы. А зараза эта между тем с каждым годом все сильнее и сильнее проникает с заграничными художественными изданиями во все наши центры и центрики искусства, ко всем любителям и даже в публику. Не только импрессионизм и символизм—это уж старо,—публика уже входит в смак декадентства; сначала заинтересовалась им как модой, а потом увлеклась и скучает уже от прежних любимых сюжетов с содержанием, с большим любопытством набрасывается на декадентское творчество и даже обстановку свою, втихомолку, устраивает по образцам эксцентрического стиля.

Если вглядеться серьезно в жизнь искусства, то покажется странным это гонение на импрессионизм и мистицизм (может быть, символизм). Без impression, т. е. свежести и силы впечатления, не может быть и истинного художественного произведения. Раньше это называли вдохновением даже. Но когда в искусство вошло много традиционных правил, строгой услов-

ности и картины высокой академической школы сделались скучны, из среды парижских художников стали выделяться храбрецы, преследующие силу впечатления в своих произведениях в ущерб даже всем прочим достоинствам.

Они отвергли композицию, сюжеты и довольствовались непосредственно взятым с натуры куском природы, ограничиваясь в передаче эффекта наброском главного впечатления, без всякой законченности, без поправок. Их холсты своей свежестью оживили искусство. После взгляда на их необработанные холсты даже хорошие, законченные картины показались скучны и стары. Толчок импрессионизму в Париже дан был японским искусством.

У многих талантливых художников лучших эпох в незаконченных набросках бывали проявления импрессионизма. Увлечение молодежи этой свежестью впечатлений не может быть вредно; опасения напрасны...

...Не только импрессионизм, мистицизм и символизм, так прочно сидящие в недрах искусства, имеют заслуженное право быть, но даже так называемое декадентство, над которым еще слышится раскатистый хохот людей беззаботных насчет эволюции в искусстве,—и это, нелепое по своему названию, декадентство в будущем увенчается лаврами, я в этом глубоко убежден. Его принцип—проявление индивидуальных ощущений человеческой души, ощущений иногда таких странных, тонких и глубоких, какие грезятся только поэту... Это и есть та независимость творчества, которая забывает о всяком зрителе; художник отдается только своему таланту, без расчета на признание; он выливает сокровенную свою душу. Да разве это новость? Сколько этих перлов у Фета, у Фофанова. Правду сказал уже Экклезиаст[62] (10-й стих): «Бывает нечто, о чем говорят: «Смотри, вот это новое», но это было уже в веках, бывших прежде нас». И взять, например, хоть Песнь песней[63], произведение древнего Соломона: «Живот твой круглая чаша, в которой не истощается ароматное вино; чрево твое—ворох пшеницы, обставленной лилиями» (глава VII, стих 3-й). И со всеми подобными выражениями «Песнь песней», несомненно, глубоко-поэтическое создание истинного таланта.

Всякий род творчества малодаровитыми последователями уродуется и утрируется до безобразия, а примыкающая к нему целыми группами посредственность быстро вводит его в рутину. Так, например, стали называться импрессионистами пишущие

только желтым и лиловым цветом, а последователи символистов ударились в такую вычурность, которая сделалась смешна и противна. К счастью, эти коллективные увлечения проходят быстро, как моды. Остаются в искусстве только произведения искренние и талантливые, которые всегда будут иметь смысл и значение. Борьба против этих эксцентрических направлений только возбуждает к ним больше интереса и усиливает секту гонимых. Эти направления уже признаны европейскими поощрителями искусств, и выдающиеся образцы их уже помещены в национальных музеях. Наши протесты против этих направлений довольно запоздали, и наши либеральные в свое время критики, новаторы 30 лет назад, очутились в борьбе с новизной, уже старой. Повторяется вечный исторический закон эволюции довольно однообразно. Сначала всех только насмешила странная, нелепая выдумка молодых художников, потом рассердила. Люди горячие забили тревогу, затеяли борьбу против непонятного новшества...

...Да, друзья мои, борьба напрасна. Вы не будете иметь успеха с вашим китайским принципом. Да и трудно. Вам пришлось бы строить китайскую стену, облачиться в непроницаемые доспехи воинов Небесной империи, надеть на свои добрые лица их страшные военные маски, стать на возвышенные места по европейской границе и делать оттуда устрашающие жесты бегущей за границу молодежи, как делают это китайские воины по адресу своих врагов, широко шагая на месте, на безопасно отдаленных курганах. А дерзкие сорванцы, зараженные импрессионизмом, мистицизмом и всем этим неспелым и незрелым искусством Запада, покажут вам нос из вагонов и пронесутся мимо.

Да даже оставшихся в России нельзя спасти уже теперь от подражания иностранцам, и в захолустье где-нибудь, и там скажется местный любитель, выписывающий немецкий, французский или английский журнал с зловредными образчиками новизны; покажет им запрещенный плод и раскритикует даже освященное искусство и скажет, что оно уже надоело, устарело и выработалось в рутину. И молодежь в России начнет подражать Европе, вместо того чтобы самостоятельно творить...

...Да, времена изменились. На последней Передвижной выставке картина Савицкого «На меже»[64] прошла почти незамеченной. И многие картинки, появись они 30 лет назад, произвели бы большой фурор, может быть, даже были бы сняты, как сильно волнующие и удручающие общественное настроение;

теперь они даже от самих публицистов удостоились только весьма умеренной похвалы.

А между тем и в художественном смысле эти запоздалые произведения были не только не ниже работ 60-х годов, но значительно превосходили их в технике. На наших глазах, очевидно, неумолимо совершается эволюция в искусстве. Никакими искусственными мерами, ни борьбой, ни поощрениями излюбленного жанра уже нельзя повернуть искусство к прискучившим мотивам. Никакие опасения за кажущееся падение искусства уже никого не пугают. Поднять искусство на желаемую им высоту к тем важным идеям, в которые только и верят писатели 60—70-х годов, уже нет возможности...

Письмо И. С. Остроухову[65]

6 ноября 1899 г.

...Бодаревского портрет Морозовой мне кажется лучшей его вещью. А прочее все: одалиски, Кармены, модели—дрянь, я ему в глаза сказал, что буду всеми силами стараться забаллотировать (впрочем, Кармен я не видал). А он не унимается, посылать хочет в Париж. По поводу академических выпусков теперь была у нас бурная баталия из-за Малявина. Этот неукротимый, блестящий талант совсем ослепил наших академиков: старики потеряли последние крохи зрения, а вместе с этим и последние крохи своего авторитета у молодежи. Старая история. Рутинеры торжествуют свое убожество...

Ваш И. Репин.

По адресу «Мира искусства»[66]

...Никогда не соглашусь с мнением редакции, что находящиеся в музее Александра III картины: «Всемирный потоп» Айвазовского, «Иоанн на Патмосе»[67] Моллера, «Мученики в Колизее»[68] Флавицкого, «Иоанн Грозный над пожаром Москвы»[69] Плешанова, «Григорий Великий»[70] В. П. Верещагина, «Василиса Мелентьева»[71] Седова, «Колядки» Трутовского, «Контрабандисты» Рицциони и другие перечисленные редакцией картины следует считать «вещами постыдными, компрометирующими национальное творчество», и что «подобные произведения, лишенные даже исторического значения (?), из нашего национального музея должны быть немедленно (!!!) убраны» (как предписывает редакция кому-то).

И. Е. Репин. Автопортрет.

Далее, по поводу копирования, по выражению редакции, «того художественного хлама, который ежедневно копируется в наших музеях», перечисляются «как самые дурные, пошлые вещи, которые, как чума, распространяются по России, заражая невежественную публику», следущие №№: знаменитая «Нимфа» Нефа, № 218, «Бог сафаоф» Рейтерна, № 282, № 113 Галкина[72], № 264 Сейтгофа[73], № 152 Клевера[74], № 98 Венига[75], № 153 Риццони[76], №№ 2, 5 и 8 Айвазовского[77], «Василиса Мелентьева» Седова, «Голова мальчика», № 299, Харламова[78] и др.

Особенно неприятно поразил меня отзыв журнала о знаменитом историческом художнике, польском, Матейке: на стр. 77-й, № 8, Игорь Грабарь, сообщая о больших полотнах Матейки на венской выставке, называет их «безжизненными, сухими громадами, без признака художественного темперамента (!!), без искры какого бы то ни было увлечения, кроме патриотического»... «все это когда-то считалось искусством!»—изумляется Грабарь. Очевидно, он слеп, чтобы видеть весь потрясающий трагизм этих исторических картин и незабываемую пластику фигур и лиц, первостепенных по своей характерности и форме, которыми полны все картины Матейки[79].

Все, кому близки интересы искусства, удивлены претензией на ту роль, которую желает играть этот художественный журнал...

...Это направление—декадентство, в буквальном значении. Его идеал—атавизм в искусстве. Дилетантизм ставится в принцип школы.

Бездарный Леон-Фредерик был представлен на последней международной выставке в подавляющем количестве как образчик современной школы рисовальщика. При одном воспоминании об его распухлых, как в спиртовых банках, точно мертвых младенцах, при его неумении рисовать и писать—тошнит. А между тем все это бесчисленное количество упражнений этого глуповатого любителя, назойливо отравляющего всю выставку, уже приобретено нашими меценатами в назидание русской школе.

Впрочем, они не считают его гением. Их гений—финн Галлен. Это—образчик одичалости художника. Его идеи—бред сумасшедшего, его искусство близко к каракулям дикаря.

В скульптуре их гений—Роден. Статуя Бальзака[80], как и статуя Евы, бывшая у нас на французской выставке, близка

И. Е. Репин. Осенний букет.

уже к каменным бабам, украшавшим скифские могилы на юге России. Это направление породило уже легионы подражателей во всех родах искусства.

Пейзажисты—Монэ, Розье и многое множество рабов нового поветрия—Анкетен, Кондор и т. п. развязные дилетанты почувствовали почву для анархии в искусстве и делают себе карьеру. Все молодые финляндцы, а наши Александр Бенуа, К. Сомов, Малютин и другие недоучки с благоговением изучают манеры этих бойцов за невежество в искусстве и надеются на славу в потомстве. Их враги—академии. Традиции, знания, логические наблюдения законов форм и колорита природы клеймятся ими, как самый большой порок в искусстве. Они признают за собою право начать искусство снова и заполнить им весь мир, уничтожив все «академическое». Им необходимо прежде всего свергнуть авторитет академического образования в искусстве и поставить на его место д и л е т а н т и з м.

Биржевая цена—вот чем теперь определяются достоинства художественного произведения. Картинные торговцы должны заменить профессоров: им известны потребности и вкусы покупателей. Они создают славу художникам.

Они теперь всемогущие творцы славы художников, от них всецело зависят в Европе имя и благосостояние живописцев. Пресса, великая сила, тоже в их руках. Интерес к художественному произведению зависит от биржевой игры на него.

Возбудить ажиотаж к картинке и нажить состояние—вот тайна современного успеха художественного произведения. Без гения, без божка, конечно, им нельзя обойтись. Еще недавно состоял таковым скромный, посредственный Пювис де Шаван. Он умер. Нужен новый, такой же безобидный, не поддающийся положительному определению. Художник, мало оцененный, по своей незначительности, вещи которого за бесценок приобретены давно всемогущим, ловким торговцем, Дюран-Рюэлем,—Дегас (Дега) — полуслепой художник, доживающий в бедности свою жизнь,—вот теперь божок живописи. Внимайте, языцы!..

...Можно подумать—не делаюсь ли я врагом нового направления в искусстве вообще?—Никогда! Я знаю, каких сил требует поступательное движение вперед во всякой сфере человеческих стремлений, и выше всего ценю это свойство человека. Знаю, что молодежи оно более свойственно и легче дается. И я восхищаюсь безмерно всяким своеобразным талантом.

И в новом движении «декадентства» попадаются иногда перлы самобытности художественной, как, например, у Беклина Стука (Штук), Климша, даже у наших: Е. Д. Поленовой, Головина, если бы они не портили себя избитой манерой вывесочных афиш. Но я ненавижу эти кичливые притязания посредственностей, их шарлатанский апломб кагала и фанатическую нетерпимость к тому, что не в приходе их секты...

Письмо И. С. Остроухову

18 декабря 1903 г.

...**В**ыставка Васнецова на меня сделала прекрасное и глубокое впечатление—давно уже так не наслаждался искусством.

Душа, чувство, разум так отдыхали на его выставке от всей дребедени, от всего живописного навоза и хлама, которым нас наваливают уже добрые десять лет. Как хороши у него лица и ткани! Какие симпатичные тона!..

Мысли об искусстве[81]

1. **Г**лубокая идея становится внушительной только в совершенной форме. Только благодаря форме она возвышается до великого значения. Посягательство на возвышенные идеи доморощенными средствами вызывает брезгливое чувство.

2. Для художественного произведения не довольно одного копирования с натуры. Художник вкладывает в свой труд очарование, впечатление. Поэтому никакая фотография, даже цветная, не может помешать высокой ценности истинно художественных произведений—в них ценится живая душа художника, его вкус. И в этой аристократической потребности к личному творчеству и лежит залог вечного существования искусства.

3. Всякий шедевр в искусстве получился очень сложным путем и громадными затратами средств культуры; подобно тому, как для условий жизни на нашей крошечной земле потребовался колоссальный запас гигантских огней солнечной энергии.

4. Идейное, хотя бы и посредственное искусство имеет огромное воспитательное и даже государственное значение. Служа обществу, оно приобретает себе популярность. Сюжет, содержание—тут главное дело; полезность такого искусства несомненна, его авторы—добрые слуги просвещения.

5. Великое искусство свободно, аристократично, независимо от сюжетов; его идеи диференцируются до неуловимости; они не поддаются простой формулировке по своей беспредельности. Попробуйте формулировать «Ночь» Микеланджело[82]. Никто не поймет этой загадки, никто не докажет ее полезности. Это свободный вздох души великой.

6. И при гениальном таланте только великие труженики могут достигнуть в искусстве абсолютного совершенства форм. Эта скромная потребность к труду составляет базу всякого гения.

И богато одаренные натуры в «искусстве безграничном» останутся односторонними, крайними, резкими, спорными, с обреченными даже на второстепенное значение, если они не одарены страстью до самозабвенья отдаваться искусству.

7. Посредственный художник не перенесет ни одной гениальной черты в своей работе: он в миг уничтожит такую незванную гостью желанием сделать получше.

8. Даровитые дилетанты своей оригинальностью представляют довольно ощутительный бич рутине.

Искренне любящие искусство, врожденные художники и без школы могут сделать бессмертный вклад в искусство.

9. Добрая посредственность работает самодовольно, просто, до шаблонности—без мучений. Талант, обуреваемый рефлексами, много страдает при выражении своих идей. Он непременно и щ е т и выражает в своих произведениях меньше, чем мог бы. Отсюда раздражение и неудовлетворенность. Произведения гения выше его личности. В минуты вдохновения он превосходит самого себя. В нем чувствуется присутствие бога.

10. Идейность и психология в искусстве всегда во вражде с виртуозностью. Люди, живущие внешними впечатлениями, легкомысленные души неизменно на стороне виртуозного искусства. Их увлекает только жизнь органическая, красота внешняя. Идеалисты же, теоретики, поклонники разума преклоняются всегда только перед идеями. Они требуют от искусства глубокого содержания, их трогают только чувства возвышенные.

11. Способных к самобытному творчеству художников родится мало, как и талантливых поэтов и организаторов. Тре-

бовать от каждой посредственности личных созданий—значит требовать от каждого переписчика таланта писателя.

12. Часто в деятельности большого художника, на «склоне в долину лет преклонных», возникают яркие проявления таланта. Как в повороте солнца на зиму, когда оно с особенной силой разогревает на земле плод до полной зрелости, так и его произведения загораются могучим чувством и зрелыми идеями жизни.

13. Только немногим избранным умам доступно истинное понимание гениальных произведений искусства, а из них только специально подготовленные могут безошибочно судить о степени величины великих художников.

И все же в своих приговорах эти знатоки дела никогда не могут формулировать с достаточной ясностью несомненность своих положений. Зато в массах инстинктивно просто и навсегда устанавливается слава мировых гениев.

14. Смеются над старыми модами, пока за выслугой лет не произведут их в исторические костюмы определенной эпохи. Так и произведения разных веяний в искусстве стареют, надоедают и, в конце концов попадая в музей, получают значение стиля своего времени.

15. Бессодержательность, безыдейность по плечу только большому таланту, обворожительному технику. Им дорожат только специалисты, площадь—игнорирует.

16. В хаосе нет пространства.

В бесформенности нет красоты.

Без идеи нет великого, художественного создания.

17. Представители всякого господствующего направления в искусстве непоколебимо самоуверены в своих вкусах; они не допускают возможности перемен. Взгляд своего времени они считают единственным, верным, вечным и обязательным для всех. Возникновение нового стиля встречается ими как нелепая, смешная дерзость проходимцев. Нет предела обиды и горечи искренних приверженцев искусства своего времени. Видеть воочию, как торжествует «новомодный сумбур», увлекая за собой и молодежь, и общество, и меценатов!

18. Русскому человеку свойственно самоуничижение, самобичевание. Начало этого чувства кроется в глубоком стихийном подчинении вселенной и реализуется в чувстве бога. Смиряется во

прах персть земная. Самоуважение сводится у него на самозабвение и даже в человеческом величии видится ему ничтожество.

19. Самодовлеющая старуха Академия, восседая на троне рутины, подчас готова не без иронии указать, что все эти протестанты, новаторы вышли из ее же стен и у нее же взяли художественные средства для своих дерзких отрицаний ее традиций.

20. Художник гипнотизируется смотрящим на его произведение. Самый заурядный зритель своим откровенным приговором может самого выдающегося художника убить до отчаяния. Художник вдруг видит все в своем создании другими глазами. Восторг смотрящего приносит ему рай, уклончивое молчание—ад.

21. Как страна, полная исторических преданий, согретая культурой и искусством, привлекает туриста; как архитектурное здание, жилой дом или старый обработанный сад—теплы, уютны и навевают на посетителя много дум и поэзии, так художественное произведение, созданное с любовью во много лет, имеет особенную, неизъяснимую глубину.

22. Самозабвение есть необходимое условие для творчества, как смирение в христианстве—для подвигов в вере. Поэтому-то тщетны ожидания творческих созданий от натур мелких, себялюбивых.

23. Истинную критику искусства можно сравнить с хорошим освещением для художественного произведения. Как картина, только поставленная в правильные условия света, очаровывает зрителя и являет, несомненно, все свои достоинства, так осмысленная светом знания и разума критическая оценка художественных явлений освещает нам целые эпохи искусства и устанавливает, несомненно, их ценность и значение для всего образованного мира.

24. Не бойтесь бранить что бы то ни было, если даже и не очень компетентны в предмете. Стойте на своем—это внушает... Но берегитесь похвалить, если не знакомы с делом специально,— вот где легко шлепнуться в лужу и остаться смешным иногда на всю жизнь.

25. Художник—зеркало своей среды; в нем отражается его общество, нация и время. Но не все зеркала идеального литья, безукоризненной шлифовки: сколько фальшивых, кривых—то растягивают они, то сужают, то разрывают на части отражен-

И. Е. Репин. Студент.

ные в них образы, до безобразия, до смешного. Верное отражение идеального образа способно дать только идеальное зеркало.

26. С очень эффектными художественными произведениями, сделавшими в свое время большую сенсацию, спустя несколько лет происходит невероятная перемена. Их не узнаешь и удивляешься, куда девалось то очарование, которое увлекало и опьяняло целые массы зрителей.

27. Художник очень заметно поддается влиянию окружающих его вкусов. В высокоразвитой среде он явно прогрессирует и совершенствуется в технике, а удалившись в захолустье, без общения с культурным миром, быстро дичает. И под влиянием невежественной, грубой среды производит возмутительную безвкусицу. Падение его идет гораздо быстрее, чем совершенствование.

28. В искусстве довольствуются легко и наслаждаются своими произведениями только ограниченности.

29. Искусство есть наслаждение. Даже страдание и трагическое в жизни поэтизируются искусством до увлекательности.

30. Люди, требующие от искусства полезности, содержания, не любят и не понимают самого искусства. Односторонние вообще, в искусстве они ищут только знакомых им сентенций, нетерпимо относятся к проявлениям свободного творчества и всегда готовы считать его упадком.

31. Одно из несомненных признаков гения—его универсальность и объективность. Таланты, даже сильные, часто односторонни и всегда субъективны.

32. Нельзя применять для оценки Рафаэля наш современный взгляд на живопись точно так же, как нельзя судить о жестоких поступках Петра Великого с гуманной точки зрения наших дней.

33. Горе художнику, если его художественные вкусы и требования превышают его техническое средство выражения. Как обедневшего родовитого аристократа, неотступно преследуют его уколы беспощадной действительности.

Блаженны нищие духом, прекрасные техники: не мудрствуя лукаво, поют они, как птицы небесные, в теплой атмосфере своих восторженных почитателей.

И. Е. Репин. Л. Н. Толстой на отдыхе в лесу.

34. Выдающийся художник в России представляет собой ту модель головы турка на ярмарке, на которой всякий может испробовать силу своего кулака.

И если Запад падок на прославление своих великих людей, до статуй заживо, то у нас, русских, есть особенное ухарство оплевать, унизить и оскорбить своих выдающихся деятелей; радоваться их понижению, ошибкам и хоронить их заживо.

35. Доктринеры, проповедующие в искусстве одно только «настроение», неспособны понять самую важную сторону искусства—пластику. Дилетант никогда не может быть пластиком: пластика далеко от круга его понятий. Разумеется, пла-

стиком также не может быть и самый застарелый академик без таланта. Но без высокой пластики немыслимо истинно великое произведение.

36. Времена декадентства, игнорирующие пластику, никогда не могли дать свету гениального создания (византийская живопись и скульптура); так же как и все примитивные искусства всех народов (египетское, персидское, вавилонское, китайское и японское), не дошедшие еще до изучения пластики, без помощи науки бессильны были создать что-либо великое, универсальное.

37. Свобода, индивидуальность пластического искусства, выражающаяся только в поэзии образов, особенно непонятна пищущим об искусстве литераторам. В самом деле, что можно написать о свете, гармонии и живописи в созданиях Рембрандта?

38. Непризнанные гении—большие резонеры. Гордо драпируясь в лохмотья, с презрением к окружающему, они упрекают само небо в пристрастии. Не явно ли небо бедных презирает, обходит, а богатым покровительствует возмутительно?—Мы, непризнанные, не довольно-де трудолюбивы... Да, но мы—аристократы труда и предоставляем посредственностям работать, как рабам.

Правда, небо корыстно: оно любит жертвы тучные, сердца беззаветные, труд до самозабвения.

39. Когда сходит со сцены художественного мира большая сила, изо всех щелей сползаются пигмеи на главную арену хозяйничать. Почувствовав себя крупными величинами, они переделывают все на свой аршин и торопятся с переоценкой ценностей.

В аду у Пифона[83]

Редакция «Аполлон»[84] по ошибке взяла себе имя бога солнца, света и красоты, она всецело служит отвратительному египетскому божеству—Пифону (безобразный раскоряка, в виде лягушки, он олицетворяет все гнусное и вредное в жизни человека).

О читатель, это уже не смешно, это большое горе в мире пластических искусств. Свое настроение я могу сравнить теперь с настроением великого Данте, вернувшегося после обзора ада.

И до сих пор стоят перед моими глазами безобразные подобия человеческих тел, изъеденных проказою, сифилисом и тифозными пятнами...

...И когда со стен лезли в глаза мои отвратительные малевания циклопов—учеников г. Бакста, я не знал, куда укрыться...

...Г. Бакста я знаю с юных лет. Учился он «с любовью к искусству». И стоит взглянуть на его рисунки—модели в «Аполлоне», чтобы убедиться, что это—рисовальщик. И ему опираться на авторитет Александра Бенуа — значит ипокритствовать, оскорбляя в себе художника.

Александр Бенуа, волею божиею, дилетант, никогда не учившийся серьезно форме. Стоит взглянуть на его «Маркизу в купальне»[85]... чтобы в этом убедиться...

...Все его декорации и псевдоклассические композиции... мимо, читатель, не будем разбирать его грешков, трудящегося: у него есть и положительные стороны: он прекрасный издатель («Старые годы»[86], «Мир искусства» и другие замечательные труды, несомненно), и, наконец, я очень люблю его иллюстрации к «Медному всаднику»[87] Пушкина: в них есть смелость и воображение. Я думаю, что он замечательный библиограф и его место—быть хранителем Эрмитажа. Искусство он любит, изучает излюбленные эпохи и сам он милый, милый... Но как критик он—Анисья из «Власти тьмы»[88]. Потихоньку, да полегоньку...

В. А. Серов[89]

...Да эти складки, вроде примитивного рисунка елочки—декадентов... Матисса... Неужели и Серов желает подражать Матиссу?? И как неудачно[90].

Принцип Матисса—при всем его нигилизме в живописи и безграмотности—погоня за живой—во что бы то ни стало живой чертой под живым впечатлением организма: грубо, неверно, нарочито неуклюже, но он, очертя голову, лезет к живой черте.

А Серов засушил все свои черты, довел их до безжизненности; проводил по ним сухо много раз. И колорит: серый, мертвый... труп, да, это гальванизированный труп...

В. А. Серов

(Материалы для биографии)[91]

...**И** в работах их[92] сейчас же можно было узнать благородство серовского тона, любовь к форме и живую, изящную простоту его техники и общих построений картины, хотя бы и в этюдах классных.

Все произведения В. А. Серова, даже самые удачные, не доведенные автором до желанных результатов,—суть большие драгоценности, уники, которых нельзя ни объяснить, ни оценить достаточно. Вот для примера его Ида Рубинштейн. В цикле его работ—вещь неудачная—об этом я уже заявлял и устно и печатно. Но как она выделялась, когда судьба забросила ее на базар модернизма!..

...Чистяков повторял часто, что в такой равной мере, какая отпущена была богом Серову, всех сторон художественного постижения в искусстве он еще не встречал в другом человеке. И рисунок, и колорит, и светотень, и характерность, и чувство цельности своей задачи, и композиция—все было у Серова и было в превосходной степени...

...В начале XX столетия подошло такое время, что картины вообще и особенно «со смыслом», как бы они ни были живы, не требовались более, их обходили чуть не презрением... Чуткие художники перестали вдруг интересоваться картинами, композициями и скоро перешли к художественным «кускам» картин или этюдам. Это было и легче и продуктивнее, а главное, и тут—мода: отрицать картину до глумления над ней было явным признаком нового направления и правом нового поколения—начинать новую школу. Серов сам по себе и по своему художественному складу ближе всех подходил к Рембрандту...

...Днем, в часы досуга, он переписывал все виды из окон моей квартиры...

...Кроме этих свободных работ, я ставил ему обязательные этюды: неодушевленные предметы (эти этюды хранятся у меня). Первый: поливной кувшин, калач и кусок черного хлеба на тарелке. Главным образом строго штудировался тон каждого предмета: калач—так калач, чтобы и в тени, и в свету, и во всех плоскостях, принимавших рефлексы соседних предметов, сохранял ясно свою материю калача; поливной кувшин коричневого тона имел бы свой гладкий блеск и ни чем не сбивался на коричневый кусок хлеба пористой поверхности и мягкого материала.

Второй этюд изображает несколько предметов почти одного тона—крем...

Третий этюд (один из последних) я порекомендовал ему исполнить более широкими кистями—машистее...

...В это время он уже был под влиянием Чистякова, так как в Академии художеств главным образом слушался его.

И. Е. Репин. Герард и Горемыкин. Этюд для «Гос. совета».

Эта живопись резко отличается от той, которая следовала моим приемам. Мой главный принцип в живописи: материя, как таковая. Мне нет дела до красок, мазков и виртуозности кисти, я всегда преследовал суть: тело—так тело, и т. д. В голове Васильева главным образом бросаются в глаза ловкие мазки и разные, несмешанные, краски, долженствующие представлять «колорит». Есть разные любители живописи, и многие в этих артистических до манерности мазках души не чают... Каюсь, я их никогда не любил: они мне мешали видеть суть предмета и наслаждаться гармонией общего. Они, по-моему, пестрят и рекомендуют себя, как трескучие фразы у второстепенных лекторов. Какое сравнение с головой, которую он написал с меня[93] (теперь это собственность музея И. Е. Цветкова). Там высокий тон, там скрипка Саразате.

Главное сходство Серова с Рембрандтом было во вкусе и взгляде художника на все живое: пластично, просто и широко в главных массах и главное—родственны они в характерности форм. У Серова лица фигуры всегда типичны и выразительны до красивости. Разница же с Рембрандтом была во многом: Рембрандт более всего любил «гармонию общего», и до сих пор ни один художник в мире не сравнялся с ним в этой музыке тональностей, в этом изяществе и законченности целого. Серов же не вынашивал до конца подчинения общему в картине и часто капризно, как неукротимый конь, дерзко до грубости выбивался к свободе личного вкуса и из страха банальности делал нарочито неуклюжие, аляповатые мазки—широко и неожиданно резко, без всякой логики. Он даже боялся быть виртуозом кисти, как несравненный Рембрандт, при всей своей простоте; Серов возлюбил почему-то мужиковатость мазков местами до прозаичности.

Еще различие: Рембрандт обожал свет... Серов никогда не задавался световыми эффектами, как таковыми: в «Коронации»[94] и в дивном портрете вел. кн. Павла Александровича[95] он разрешал только подвернувшуюся задачу солнца, не придавая ей особого значения, и при своем могучем таланте живописца справлялся с нею легко и просто...

...Серов, как Толстой, как Чехов, более всего ненавидел общие места в искусстве—банальность, шаблонность... А сколько нашей образованной даже публики воспитано на обожании банальности, общих мест и избитой ординарности! Например, Виктору Васнецову едва удалось быть определенным к рабо-

там Владимирского собора[96]. И в самый большой подъем его художественного творчества в религиозной живописи к нему и комиссия и духовенство относились очень скептически, а в душе наверное отворачивались от его действительно глубоких созданий—не понимали их: эта живопись была не ихнего прихода. А когда появились Сведомский и Котарбинский с самой избитой ординарностью заезженной итальянщины и когда они, не задаваясь особо, писали евангельские сюжеты со своих фотографических этюдов, с вялым, до слепоты избитым рисунком, с пошлой раскраской—духовенство хором запело им аллилуйю, и комиссия почувствовала себя спокойно, с полным доверием к художникам, которые так прекрасно потрафили сразу на их вкус.

Замечательно, что теперь даже молодые архитекторы наши настолько увлечены рабским подражанием старым новгородским ремесленникам, что мирятся только с припорохой, которая практикуется иконописцами уже более 500 лет без изменений.

А и в тех же новгородских образах можно найти очень ценные уники: талантливые мастера и тогда выбивались из рутины упадка закорузлой византийской манеры, оживляли свои образы живыми типами воображения. Трогательно было видеть на последней выставке при създе художников в Академии художеств, как новгородцы-живописцы искали типов князей Бориса и Глеба, как угадывали характеры и вносили жизнь в религиозную живопись. Это самое живой струей било и освежало всю первоначальную религиозную живопись Виктора Васнецова. И эти образа составляли истинный ренессанс нашего церковного рода живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

Илья Ефимович Репин является великим русским художником-реалистом. Он с равным правом может занять в русском искусстве место значительнейшего бытового, исторического живописца и портретиста.

Реалистический метод обусловил тот факт, что содержанием репинского искусства была окружавшая художника действительность во всей ее полноте и разнообразии. Это делает творчество Репина особенно интересным и ценным в наши дни.

Несмотря на то, что официальной школой художника была Академия художеств, он считал своим основным учителем Крамского, у которого он занимался в школе Общества поощрения художеств еще до посту-

пления в Академию. В лице Крамского Репин встретил не только учителя-профессионала, но и идейного руководителя, непосредственно связавшего своего ученика с традициями обличительного искусства шестидесятников, которое послужило основой творчества Репина и определило характер большинства работ художника 70—80-х годов. Об этом свидетельствуют первое самостоятельное крупное произведение Репина «Бурлаки» (1870—1873, гос. Русский музей) и дальнейшие значительные работы: «Протодиакон» (1887, гос. Третьяковская галлерея), представлявший собой резкую и чрезвычайно смелую, по тому времени, трактовку духовенства, «Крестный ход в Курской губ.» (1883, гос. Третьяковская галлерея) и др.

Тогда же, в 70—80-х годах, художником была написана серия картин на темы революционного движения («Не ждали», 1884, «Сходка», 1883, «Исповедь», 1886, «Под конвоем», 1876, «Арест пропагандиста», 1878—1889, и др., все в гос. Третьяковской галлерее). Репин—один из немногих крупнейших русских художников, отразивших в своих произведениях тематику революционно-демократической борьбы своей эпохи.

Отвечая характерному для 80-х годов интересу к исторической тематике, Репин создал ряд исторических композиций. Художник черпал богатый сюжетный материал из истории, на основе которого он давал углубленно-психологическую трактовку острых социальных проблем: «Иван Грозный» (1885, гос. Третьяковская галлерея), «Запорожцы» (1880—1891, гос. Русский музей).

Острое чувство живой натуры, человека, особенно сказалось в портретных работах художника, где реалистическая трактовка индивидуальных черт сочеталась с глубокой социальной и бытовой характеристикой портретируемых. На протяжении всей своей деятельности Репин написал множество выразительных и метких портретов, в которых запечатлел выдающихся писателей, художников, музыкантов и общественных деятелей своего времени. Идейная содержательность сочеталась у Репина в расцвете его творчества с высоким живописным мастерством. Он обогатил свой реализм усвоением передовых художественных достижений, внеся в картины красочное богатство, трактовку света и воздуха («Крестный ход», «Не ждали», «Под конвоем», портреты Мусоргского, 1881, Стрепетовой, 1882, «Осенний букет», 1892 и много других).

В дальнейшем работа художника шла под знаком снижения его творческих возможностей, исключением была лишь серия этюдов к картине «Государственный совет» (1904, Музей революции в Ленинграде). Отход от демократических взглядов привел Репина в лагерь либераль-

ной интеллигеции, а после Великой пролетарской революции 1917 г. он жил за пределами СССР. Чем больше удалялся художник от народа, тем менее полноценно становилось его творчество. Произведениям этого времени свойственна внешняя эффектность, театральность; социально значимая идейность зачастую уступала место религиозной теме. Следует отметить, что и на более раннем этапе художник не всегда был последователен в своих убеждениях и творческих приемах.

Несомненно, что наиболее полноценным в наследстве Репина остается то, что было создано им под влиянием современных художнику демократических тенденций.

В своих высказываниях об искусстве Репин весьма разнообразен, а иногда и противоречив. Его симпатии здесь чрезвычайно непостоянны. Приехав впервые в 70-х годах за границу, воспринимая мировое искусство сквозь призму задач идейно-реалистических, Репин отвергает все образцы итальянского классического искусства, они напоминают ему только мертвый и бездушный академизм; позже, в 90-х годах, когда в творчестве художника происходит перелом, Репин восхищается ранее порицаемым и удивляется своим прежним взглядам. Часто художественная практика его расходилась с его же взглядами на искусство: осваивая отдельные элементы импрессионизма, художник в это же время решительно высказывается против этого течения в западном искусстве; в 90-х годах, отстаивая лозунг «искусство для искусства», он вместе с тем вступает в резкую полемику с тем объединением художников, которое в своей художественной практике этот лозунг последовательно осуществляло, с группой «Мир искусства».

Однако высказывания Репина представляют необычайный интерес по меткости характеристик, по яркости и эмоциональности изложения.

* * *

1. Отрывок из письма В. В. Стасову. Начало письма датировано: «Москва, 3 июня». Рукой Стасова помечено: «1872». Оригинал хранится в архиве Института русской литературы Академии наук СССР (бывш. Пушкинский дом).

2. «Осада Пскова» картина К. П. Брюллова, находится в гос. Третьяковской галлерее.

3. Картины В. Г. Перова «Проповедь в церкви», «Дилетант», а также упоминаемые ниже картины Якоби и Пукирева находятся в гос. Третьяковской галлерее.

4. Очевидно, Репин имеет в виду дату покушения Каракозова на Александра II—4 апреля 1866 г. и ошибочно указывает 1862 г.

5. Революционное движение конца 60-х годов преимущественно среди студенчества, объединившегося в организацию заговорщического типа. Возглавлявшим эту организацию был Нечаев, находившийся под идейным влиянием Бакунина и Ткачева.

6. Речь идет о картине И. Н. Крамского «Русалки», экспонированной на 1-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок 1871 г., находящейся в настоящее время в гос. Третьяковской галлерее.

7. Репин имеет в виду эскиз картины А. Иванова «Явление Христа народу».

8. Румянцевский музей был основан в Петербурге в 1831 г. канцлером Н. П. Румянцевым. В 1861 г. переведен в Москву, где был объединен с существовавшим ранее Публичным музеем, некоторыми кабинетами Московского университета и с рядом частных собраний книг, древностей и картин. В настоящее время упразднен как музей. Этнографическая коллекция его передана в Музей народов СССР. Картинная галлерея в части, включавшей произведения западных мастеров, передана в Музей изобразительных искусств; в части, включавшей произведения русских художников,—в гос. Третьяковскую галлерею. Собрание книг и рукописей включено в состав библиотеки им. В. И. Ленина.

9. Репин имеет в виду свою картину «Славянские композиторы, Собрание русских, польских и чешских музыкантов», написанную художником в 1872 г. для концертного зала «Беседа» в гостинице «Славянский базар» в Москве.

10. Здание народного театра, построенное в Москве по проекту архитектора В. А. Гартмана в 1872 г., к открытию политехнической выставки.

11. Приписка жены художника Веры Алексеевны Репиной, рожд. Шевцовой.

12. Письма И. Е. Репина к П. М. Третьякову печатаются с копий, хранящихся в архиве гос. Третьяковской галлереи. Публикуются впервые.

13. И. Е. Репин имеет в виду находящуюся в гос. Русском музее в Ленинграде картину Г. И. Семирадского «Грешница» 1873 г., за которую художник получил звание академика.

14. Оригинал письма хранится в личном деле художника в архиве Академии художеств. Опубликовано в книге: Сергей Эрнст. Илья Ефимович Репин. Изд. Комитета популяризации худ. изданий при гос. Академии истории материальной культуры, 1927.

15. Площадь перед собором св. Марка, византийской постройкой 1094 г.

16. Палаццо дожей в Венеции—дворец правителей венецианской республики, построенный в XIV—XV веках,—заключает в себе богатейшее собрание живописи венецианских мастеров.

17. См. прим. 19 на стр. 116 и прим. 4 на стр. 149.

18. Замок в Вене, построенный в начале XVIII века. До 1891 г. в нем помещалась картинная галлерея, переведенная впоследствии в Художественно-исторический музей.

19. Национальный музей в Неаполе—уникальное собрание античных мраморов и ваз, бронзы, драгоценностей, живописи и рукописных свитков.

20. Музей Capo di Monto—собрание старого фарфора и фаянса и картин неаполитанских художников XIX века.

21. Оригинал письма хранится в архиве гос. Русского музея в Ленинграде. Публикуется впервые.

22. Публикуемое письмо является ответом на письмо И. Н. Крамского от 25 декабря 1873 г., в котором он сообщал Репину о том, что Академия, исходя из того, что «передвижная выставка, сосредоточивая художе-

ственные силы, отвлекает их от Академии и даже соблазняет молодежь», вынесла постановление о том, «чтобы профессора Академии, а тем паче пенсионеры, не смели бы выставлять своих новых произведений нигде, кроме академических выставок». Крамской сообщил Репину о том, что М. К. Клодт, профессор Академии и член Товарищества передвижных выставок, отказался подписать это постановление, а профессорам Боголюбову, Гуну и Ге эта бумага уже не была предложена для подписи. Однако Ге поручена была редакция проекта объединения выставок академических и Товарищества передвижных художественных выставок с тем, чтобы Товарищество все же сохранило право особой фракции. В действительности это объединение не осуществилось. Крамской рассматривал возможность его, с одной стороны, как крушение Товарищества, с другой—как победу над Академией, хотя отнюдь не переоценивал значения этого факта в деле реорганизации Академии. Крамской писал: «Судите, не прав ли я был выше, говоря, что мы собственными телами будет подпирать разрушающееся заведение. Мне это очень больно, я точно присутствую на похоронах Товарищества, а между тем не могу не согласиться, что это не дурно... Теперь вы, пожалуй, спросите, что же мне собственно мешает примкнуть к общей радости? Очень простое соображение: хотя Академия, переделанная по новому уставу, будет неизмеримо либеральней того, что теперь есть, но это не будет то, что должно быть, как мы понимаем школу и как ее понимают за границей. Это все-таки будет казенное здание с штатом чиновников, на радикальную меру не согласятся, потому что это будет противоречить общим государственным положениям, а между тем искусство ничего не имеет, да и не должно иметь общего с застывшими формами. Оно живое, вечно меняющееся и требующее себе такой свободы, которая не может быть допущена у нас. Было бы лучше, если бы рядом с официальным и законным искусством было бы, так сказать, незаконное, партикулярное или нет—демократическое...»

Репин рассматривал создавшуюся ситуацию, как успех Товарищества, о чем и писал Крамскому. Говоря о том, что это вторая попытка «дать ей (т. е. Академии,—*С. Г.*) настоящее значение», он под первой такой попыткой, надо думать, разумел протест 14 конкурентов на 1-ю золотую медаль и выход их из Академии в 1863 г.

23. С.-Петербургская артель художников, организованная вышедшими из Академии художниками во главе с Крамским в 1863 г.

24. Выставка в Нижнем Новгороде была организована Крамским как выставка работ членов С.-Петербургской артели художников и представляла собой первую попытку организации передвижных выставок.

25. Очевидно, Репин имеет в виду «Записку по поводу пересмотра устава Академии художеств», поданную Крамским в 1865 г. в комиссию для пересмотра устава. Записка эта опубликована в книге «И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи». Изд. А. Суворина, С.-Петербург, 1887.

26. Ответ на сообщение Крамского о том, что отчеты пенсионеров, в том числе и Репина, в которых он непосредственно излагал свои впечатления, по прочтении их в Совете Академии вызвали ироническое отношение со стороны старой профессуры.

27. Ответ на сообщение Крамского о новых работах Васнецова, Савицкого и Мясоедова.

28. Жена И. Н. Крамского.

29. См. прим. 22 на стр. 296.

30. В. Д. Поленов экспонировал в Салоне 1874 г. картину «Право господина», находящуюся в настоящее время в гос. Третьяковской галлерее.

31. Оригинал письма хранится у наследников В. Д. Поленова. Публикуется впервые.

32. Оригиналы писем И. Е. Репина к П. П. Чистякову хранятся в архиве гос. Третьяковской галлереи. Публикуются впервые.

33. И. Е. Репин упоминает картину «Последние минуты Мессалины, жены римского императора Клавдия»—историческую композицию, которую П. П. Чистяков писал в течение многих лет и не окончил. Картина находится в гос. Русском музее в Ленинграде.

34. И. Е. Репин имеет в виду находящуюся в гос. Русском музее картину И. Н. Крамского «Радуйся, царь иудейский», над которой художник работал в течение 1877—1882 гг. и которая осталась незаконченной.

35. Оригиналы писем И. Е. Репина к Т. Л. Толстой хранятся в рукописном отделе Музея Л. Н. Толстого в Москве. Публикуются впервые.

36. Речь идет об исполненной М. А. Врубелем в 1890 г. серии иллюстраций к сочинениям М. Ю. Лермонтова в издании товарищества И. Н. Кушнерева и К° и книжного магазина Н. К. Прянишникова, М., 1891.

37. См. прим. 3 на стр. 115.

38. «Посредник»—издательство «Литературы для народа», основанное Л. Н. Толстым, В. Г. Чертковым и И. Д. Сытиным в 1884 г. в С.-Петербурге. Деятельность издательства определялась идеями Л. Н. Толстого, передавшего ему право печатания своих народных рассказов. Основной целью своей «Посредник» имел издание в доступной для народа форме и цене «полезных книг», под которыми подразумевались произведения русских и иностранных классиков, а также религиозная литература, жития святых и т. д.

39. «Письма об искусстве» были опубликованы автором в еженедельнике «Театральная газета», 1893, и впоследствии в книге «Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина» под ред. Н. Б. Северовой, С.-Петербург, 1901.

40. Розенкрейцеры—братство мистиков в XVII веке. И. Е. Репин упоминает их по аналогии с мистицизмом, который он усматривает в творчестве импрессионистов.

41. См. прим. 15 на стр. 150.

42. Вилла Медичи в Риме построена в XVI веке А. Липпи для кардинала Риччи, в начале XVII века перешла во владение кардинала Александра Медичи (позже папа Лев XI), в 1808 г. здесь была помещена французская Академия художеств.

43. Альгамбра—старейшая крепость и дворец мавританских владетелей в Испании. Выдающийся памятник мавританской архитектуры, построенный в течение XIII—XIV веков.

44. Ученики петербургской Академии художеств, во главе с И. Н. Крамским, отказавшиеся в 1863 г. от исполнения программы на большую золотую медаль на тему из скандинавской мифологии—«Пир в Валгалле».

45. «Заметки художника» были опубликованы в газете «Неделя» 1893 г. и впоследствии в книге «Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина» под ред. Н. Б. Северовой, С.-Петербург, 1901.

46. Новая Пинакотека в Мюнхене—собрание немецкой живописи XIX века.

47. Картинная галлерея Шака—собрание немецкой живописи XIX века в Мюнхене (Schack-Galerie), основанное немецким историком литературы и искусства Адольфом Фридрихом Шаком (1815—1894).

48. И. Е. Репин имеет в виду объединение художников Rose-Croix, см. прим. 14 на стр. 230.

49. Скульптурная школа, существовавшая в Пергаме (ныне турецкий город Бергамо) в эллинистическую эпоху—II век до н. э.

50. Картина Делакруа «Данте в лодке Харона», 1824. Находится в Лувре.

51. См. прим. 22 на стр. 296.

52. Статья «Н. Н. Ге и наши претензии к искусству» была опубликована в журнале «Нива» 1894 г. и в книге «Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина» под ред. Н. Б. Северовой, С.-Петербург, 1901.

53. «Распятие»—картина Н. Н. Ге, над которой художник работал в течение десяти последних лет своей жизни. Находится в собрании сына художника в Женеве, вариант картины находится в Люксембургском музее в Париже, рисунки к ней—в гос. Третьяковской галлерее.

54. И. Е. Репин ссылается на статью А. А. Киселева «Этюды по вопросам искусства. В. Е. Маковский как жанрист», опубликованную в журнале «Артист», 1893, апрель, № 29.

55. И. Е. Репин цитирует письма М. П. Мусоргского к В. В. Стасову от 18 октября 1872 г. и 23 ноября 1875 г. Оба письма вошли в издание: М. П. Мусоргский. Письма и документы. Собрал и приготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. Гос. музейное из-во, М.—Л., 1932.

56. Опера «Руслан и Людмила» на текст одноименной поэмы А. С. Пушкина написана М. И. Глинкой в 1841—1842 гг.

57. См. прим. 6 на стр. 230.

58. И. Е. Репин упоминает детали скульптурных украшений Парфенона (главный храм древних Афин—V век до н. э.), исполненных Фидием и его учениками.

59. Венера Капитолийская, получившая свое название по месту хранения—в Капитолийском музее в Риме—одно из поздних изображений богини, приближающееся к воспроизведению праксителевского типа.

60. Репин имеет в виду свою статью «Н. Н. Ге и наши претензии к искусству». Отрывок из этой статьи см. на стр. 382—387.

61. Статья «В защиту новой Академии художеств» была опубликована в журнале «Неделя», 1897, октябрь, и в книге «Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина» под ред. Н. Б. Северовой, С.-Петербург, 1901.

62. Экклезиаст—одна из книг ветхого завета. Автор ее, развивая мысль о суетности и тщете жизни, призывает к наслаждению и радостям.

63. Песнь песней—библейская книга, одна из так называемых учительских книг ветхого завета; авторство ее приписывается Соломону.

64. Картина К. А. Савицкого «Спор на меже» написана в 1897 г. Находится в Музее революции в Москве.

65. Оригиналы писем И. Е. Репина к И. С. Остроухову хранятся в архиве гос. Третьяковской галлереи. Публикуются впервые.

66. «Мир искусства»—название художественного журнала, выходившего в 1899—1904 гг. в С.-Петербурге, и выставок, которые устраивались с большими перерывами в 1890—1910 гг. и в 1922 г. И журнал и выставки

группировали художников, боровшихся с передвижничеством, с одной стороны, и с академизмом—с другой, за освоение новых художественных форм современного им западноевропейского искусства. Основными представителями группы были: А. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст, М. Добужинский, Е. Лансере и др. Статья И. Е. Репина «Мир искусства» была опубликована в журнале «Нива», 1899, № 15, в ответ на заметки от редакции в журнале «Мир искусства», № 7—8, 1899 г. Впоследствии перепечатана в книге «Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина» под ред. Н. Б. Северовой, С.-Петербург, 1901.

67. Картина Ф. А. Моллера «Св. ап. Иоанн Богослов, проповедующий на острове Патмосе во время праздника Вакха». Находится, как и все упоминаемые в этой статье Репиным произведения, в гос. Русском музее.

68. Картина К. Д. Флавицкого «Мученики-христиане в Колизее», 1862 г.

69. Картина П. Ф. Плешанова «Царь Иоанн Грозный и иерей Сильвестр», 1856 г.

70. Картина В. П. Верещагина «Св. Григорий Великий проклинает монаха за нарушение обета бессребрия», 1869 г.

71. Картина Г. С. Седова «Царь Иоанн Грозный и Василиса Мелентьева», 1875 г.

72. *И. С. Галкин*. «За чтением», 1840 г.

73. *И. С. Сейтгоф*. «Пруд в Павловске».

74. *Ю. Ю. Клевер*. «Зима», 1879 г.

75. *К. Б. Вениг*. «Русская девушка».

76. *А. А. Риццони*. «Внутренность римской остерии», 1868 г.

77. *И. К. Айвазовский*. «Этюд облаков», 1889 г., «Девятый вал», 1850 г., «Морской вид» (остров Крит), 1867 г.

78. *А. А. Харламов*. «Голова цыганского мальчика», 1870 г.

79. И. Е. Репин имеет в виду статью И. Э. Грабаря «Письма из Мюнхена», помещенную к журнале «Мир искусства», 1899, № 7—8, отдел—художественная хроника.

80. О статуе Бальзака см. прим. 13 на стр. 230.

81. «Мысли об искусстве» были напечатаны в журнале «Новый путь», 1903, январь.

82. «Ночь» Микеланджело—одна из четырех статуй на надгробиях Медичи во Флоренции.

83. Отрывок из статьи о выставке учеников Л. С. Бакста и М. В. Добужинского в редакции журнала «Аполлон». Опубликован в газете «Биржевые ведомости», 1910, 15 мая, № 11715.

84. «Аполлон»—художественно-литературный ежемесячный журнал, выходивший в Петербурге в 1909—1917 гг. под ред. С. Маковского.

85. Картина А. Бенуа «Купальня маркизы» написана в 1906 г. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

86. «Старые годы»—ежемесячный журнал, выходивший в С.-Петербурге с 1907 по 1916 г. Издатель П. П. Вейнер. А. Н. Бенуа был членом редакционного комитета.

87. И. Е. Репин имеет в виду иллюстрации А. Н. Бенуа к повести А. С. Пушкина «Медный всадник», исполненные художником в 1903 г., воспроизведенные в журнале «Мир искусства», 1904, № 1.

88. «Власть тьмы»—пьеса Л. Н. Толстого.

89. Отрывок из статьи И. Е. Репина «В. А. Серов», напечатанной в журнале «Путь», 1911, декабрь.

90. И. Е. Репин имеет здесь в виду портрет Иды Рубинштейн, написанный В. А. Серовым в 1910 г., находящийся в гос. Русском музее в Ленинграде.

91. Отрывки из статьи И. Е. Репина «В. А. Серов. Материалы для биографии», напечатанной в журнале «Нива», литературные приложения, 1912, № 11—12.

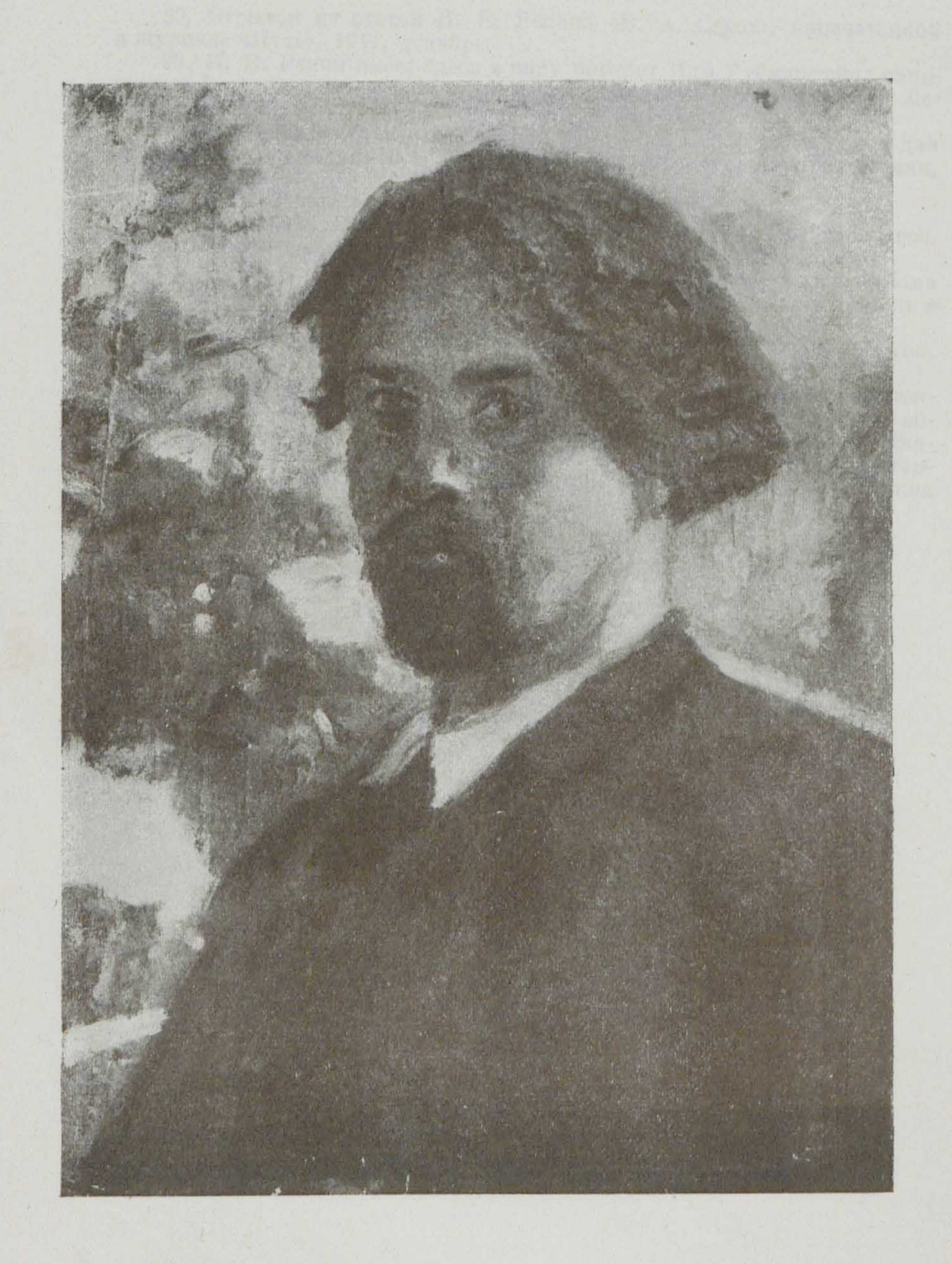
92. И. Е. Репин имеет в виду учеников В. А. Серова.

93. Портрет И. Е. Репина работы В. А. Серова 1892 г. Хранится в гос. Третьяковской галлерее.

94. В 1896 г. В. А. Серовым был исполнен для коронационного альбома эскиз «Торжество миропомазания в Успенском соборе». Находится в гос. Третьяковской галлерее.

95. Портрет вел. кн. Павла Александровича, 1897. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

96. Владимирский собор в Киеве заложен в 1863 г. по проекту архитектора Беретти, окончательно достроен в 1882 г. Внутреннюю отделку собора, начатую в 1886 г., продолжавшуюся 10 лет, производили художники: В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, П. А. Сведомский. В. А. Котарбинский, М. А. Врубель, А. С. Мамонтов, Н. К. Пимоненко и др. под руководством профессора А. В. Прахова.



СУРИКОВ ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ

(1848—1916)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письма П. П. Чистякову[1]

Павел Петрович!

Странствую я за границей вот уже три месяца. Живу теперь в Париже. Приехал я сюда посмотреть 3-годичную выставку картин французского искусства. Встретил я на ней мало вещей, которые бы меня крепко затянули. Общее первое мое впечатление было: удивление этой громадной массе картин, помещенных чуть ли не в дюжине больших зал. Куда, думал я, денутся эти массы бессердечных вещей? Ведь это по большей части декоративные, писанные с маху картины*, без рисунка, колорита; о смысле я уже не говорю. Вот что я сначала почувствовал, а потом, когда я достаточно одурел, то ничего, мне даже стали они казаться не без достоинств. Но вначале, боже мой, как я ругал все это в душе, так все это меня разочаровало... Но оставив все это, я хочу поговорить о тех немногих вещах, имеющих истинное достоинство. Возьму картину Бастьен-Лепажа «Женщина, собирающая картофель». Лицо и нарисовано и написано, как живое. Все написано на воздухе. Рефлексы, цвет дали—все так цельно, не разбито, что чудо! Другая его вещь «Отдых в поле» слабее. Понравились мне пейзажи и жанры де Нитиса: кустарник, прямо освещенный солнцем, тени кое-где пятнами. Широко, колоритно-разнообразно хвачено. Его же есть какая-то площадь в Париже, тоже солнце, en face. Колорит его картин теплый,

* Я уже писал в Россию, что они мутносерого цвета, глинисты. Прим. Сурикова.

пористый, мягкий (писано будто потертыми кистями), в листве тонкое разнообразие цвета. Видно, писал, все забывая на свете, кроме натуры перед ним. Оттого так и оригинально. Да, колорит великое дело. Видевши теперь массу картин, я пришел к тому заключению, что только колорит вечное неизменяемое наслаждение может доставлять, если он непосредственно горячо передан с природы. В этой тайне меня особенно убеждают старые итальянские и испанские мастера. Были на выставке еще пейзажи южного моря ярко голубого цвета—это Монтенара. У него только форма слаба. Большой пейзаж с кораблем, должно быть, прямо и схватил с натуры, нарвал сгоряча на большом холсте.

Хороши рыбы Гиберта. Рыбья склизь передана мастерски колоритно, тон в тон замешивал. Говорили, что Воллон—мастер этого дела, но ведь он этих рыб пишет в каком-то буровато-коричневом мешаве, и рыбы склизки, да и фон-то склизкий. А ничего нет несчастнее в картине, как рыжеватобурый тон. Это картину преждевременно старит, несмотря ни на какое виртуозное исполнение.

Удивили меня бараны Вайсона. Написаны в натуру прямо на воздухе; чудесно передана рыхлая шерсть; тут есть и форма и цвет и не в ущерб одно другому. Совсем живые стоят. Рядом с этим живьем и Кабанель, разные Федры и Иаковы—все это: «поздней осени цветы запоздалые». Нужно бы думать, что со времен Давида, Гро и других классиков люди, взгляды на жизнь страшно изменились, а их все еще заставляют смотреть на мертвечину. Из всей этой школы один Жером совсем еще от жизни не отрекался. Конечно, он писал много картин из старой античной жизни, но у него частности картин всегда были навеяны жизнью. Помните его картину: Гладиатор убивает другого. Эти поножи на нем, котурны и теперь можно встретить на слугах парижских извозчичьих дворов, где они кареты обмывают; чтобы не замочить ноги, так они из соломы котурны надевают. А ковры, висящие у ложи весталок, я тоже каждый день вижу вывешенные из окон для просушки, и изломы те же, как у него на картине*. Оно и понятно: хотя не по этим признакам, какие я здесь выставил, французы, как народ романский, имеют свойство и наклонность ближе и точнее изображать римскую жизнь, нежели художники других наций. Хотя русские по своей чут-

* В Риме, например, извозчики палец кверху поднимают в знак того, что они свободны. Все-таки еще можно встретить в жизни то, что у него в картинах. Прим. Сурикова.

кости и восприимчивости могут и чужую жизнь человечно изображать.

На выставке я, конечно, картин с затрагивающим смыслом не встречал, но французы овладели самою лучшею, самою радостною стороною жизни—это внешностью, пониманием красоты, вкусом. Они глубоки во внешности. Когда посмотришь на материи, то удивляешься этому бесконечному разнообразию и формы и цвета.

Тут все будто хлопочут, чтобы только все было покрасивее да понаряднее. Конечно, это только по внешности я сужу. С внутреннею стороною жизни я не имел достаточно времени ознакомиться, но из всех современных народов французы сильно напоминают греков своею открытою публичною жизнью. Как там, так и здесь искусство развилось при благоприятных условиях свободы. Тоже мировое значение и языка, обычаев, моды. Климат тоже не суровый. Работать вдосталь можно. Что меня приводит в восторг, трогает, так это то, что искусство здесь имеет гражданское значение, им интересуются все—от первого до последнего, всем оно нужно, ждут открытия выставки с нетерпением. Для искусства все к услугам: и дворцы, и театры, и улицы, везде ему почет. Видишь—церковь с виду, войдешь туда, там картины, а ладану и в помине нет...

Вначале я сказал, что картины французов меня разочаровали в большинстве. Я понимаю, отчего это произошло: художники они по большей части чисто внешние, но в этой внешности они не так глубоки, как действительность, их окружающая. Этот ослепительный блеск красок в материях, вещах, лицах, наконец, в превосходных глубоких тонах пейзажа дает неисчерпаемую массу материала для блестящего, чисто внешнего искусства для искусства, но у художников, к сожалению, очень, очень редко можно встретить все это, переданное во всей полноте.

На выставке есть картины Мессонье. Народ кучей толпится у них. Вы, конечно, знаете его работы достаточно. Эти новые нисколько не отличаются от прежних. Та же филигранная отделка деталей, это, повидимому, сильно нравится публике. Как же, хоть носом по картине води, а на картине ни мазка не увидишь! Все явственно, как говорят в Москве. Нет, мне кажется, что Мессонье нисколько не ушел дальше малохудожественных фламандцев: фан дер Хельста, Нетчера, Гельста и др. Невыносимо фотографией отдает. Кружево на одном миниатюрном портрете, я думаю, он года полтора отделывал. Из исторических картин мне одна только нравится. Это «Андромаха»

В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни.

Рошгросса[2]. Тема классическая, но композиция, пыл в работе выкупают направление. Картина немного темновата. Но тона разнообразные, сильные, густые; вообще котосал (написал) с увлечением. Художник молодой, лет 25. Это единственная картина на выставке по части истории (даже не истории, а эпической поэзии), в которой есть истинное чувство. Есть движение, страсть. Кровь—так настоящая кровь, хлястнутая на камень, ручьи жизни. Это не та суконная кровь, которую я видел на картинах немецких и французских баталистов в Берлине и Версале. Композиция плотная, живая. Еще есть одна историческая картина Брозика «Суд над Гуссом»[3]. Композиция условная, тона и яркие, но олеографичны. Фон готического храма не тот. Вон в Notre Dame'е, когда посмотришь на фон, то он воздушный, темносеровато-лиловатый. А когда смотришь на окно-розу, то все цвета его живо переносятся глазом на окружающий его фон. Что за дивный храм! Внешний вид его вовсе не напоминает мрачную гробницу немецких церквей; камень светлее, книзу потемнее, и как славно отделяется он от светлой мостовой. Постройка вековечная. Внутри сеть сводов, а снаружи контрфорсы не позволят ему ни рухнуть, ни треснуть. Странно, все эти связки тонких колонок напоминают мне его орга́н, который занимает весь средний наос. Никогда в жизни я не слышал такового чарующего орга́на! Я нарочно остался на праздники в Париже, чтобы слышать его. В тоне его чувствуются аккорды струнных инструментов, тончайшего пианиссимо до мощных, потрясающих весь храм звуков. Жутко тогда человеку делается, что-то к горлу приступает... Кажется тогда, что весь храм поет с ним и эти тонкие колонки храма кажутся орга́ном. Если бы послы Владимира святого слышали этот орга́н, мы все были бы католиками...

Много раз я был в Лувре. «Брак в Кане» Веронеза произвел на меня не то впечатление, какое я ожидал. Мне она показалась коричневою, вместо ожидаемого мною серебристого тона, столь свойственного Веронезу. Дальний план, левые колонны и группа в начале с левой стороны, невеста в белом лифе очень хороши по тону, но далее картине вредят часто повторяющиеся красные, коричневые и зеленые цвета. От этого тон картины тяжел. Вся прелесть этой картины заключается в перспективе. Хороша фигура самого Веронеза в белом плаще. Какое у него жестокое, черствое выражение в лице! Он так себя в картине усадил в центре, что поневоле останавливает на себе внимание. Хрис-

тос в этом пире никакой роли не играет. Точно будто Веронез сам для себя этот пир устроил... и нос у него немного красноват; должно быть, порядком-таки подпил за компанию. Видно по всему, что человек был с недюжинным самолюбием. Другая его картина гораздо удачнее по тонам, это «Христос в Эммаусе». Здесь мне особенно понравилась женщина с ребенком (на левой стороне). Хорош Петр и другой, с воловьей шеей. Только странно они оба руки растопырили—параллельно. Картина, если помните, подписана «Павло Веронезе» краской, похожей на золото. Я не могу разобрать—золото это или краска. Потом начинается мое мученье, это—аллегорические картины Рубенса. Какая многоплодливая, никому ненужная отсебятина. Я и так-то не особенно люблю Рубенса за его склизкое письмо, а тут он мне опротивел. Говорят, что это заказ. Из всех его картин в Лувре мне нравится одна голая женщина с светлыми волосами, которую крылатый старик подмышки на небо тащит,—кажется, «Антигона»[4]. Не знаю, придется ли мне увидеть такую картину Рубенса, где бы я мог с его манерой помириться. Превосходная картина Гверчино «Христос Лазаря воскрешает». Какой прелестный синеватый тон и руки у Христа! Помните? Мне очень нравится лицо у самого Гверчино на портрете, думающее, истощенное, глаза, ушедшие в себя. У него всегда в картинах есть душевное выражение, чего нельзя сказать про Веронеза, Тициана и других. Заботясь об одной внешности, красоте, они сильно напоминают греческую школу диалектиков до Демосфена. Эта школа тоже мало заботилась о мысли, а только блеском речи поражала слушателей. Итальянское искусство, искусство чисто ораторское, если можно так выразиться про живопись.

Мурильо богоматерь с херувимами хороша, но за ней облако очень желто-буро, чисто разбитый яичный желток, должно быть от времени попортилось. Я не верю, чтобы Мурильо это допустил. Херувимы внизу, уходящие в глубь бесподобного голубого неба, превосходны—натура. Все они в рефлексе лиловатых облаков. Первопланный спереди под ногами чуточку не в тоне рыжеват; налево херувимы условны. «Положение во гроб» Тициана тоже мне нравится, только поддерживающий Христа смуглый апостол однообразен по тону тела—жареный цвет. Странность эта бывает у Тициана: ищет, ищет до тонкого разнообразия цвета, а то возьмет да и одной краской замажет, как здесь в апостоле, так и в Берлине «Христос и динарий»[5]. Предлагающий динарий тоже, как и здесь, рыжей краской закрашен.

Говорил мне кто-то дома, что Христос (берлинский) чудно нарисован, а между тем он сухими линиями рисован, например, нос его. Картину, видно, немцы прославили: совсем в их вкусе. Что за прелесть по тонам портреты Веласкеза Марии Терезии (молоденькой) в широком рыжем парике и другой—Маргариты (со светлыми волосиками)! Я всегда подолгу стою перед ними. Есть портреты Веронеза: их совсем не отличишь по тону от тициановских, как и этого в Дрездене («Дама в белом платье со значком»)[6] не отличишь по тону от Веронеза. Есть же истина в колорите! Заставить, например, Вандика и Веласкеза в одно время написать, положим, сухое белое лицо—они одинаково бы написали, потому что тона их сама натура. От того их портреты так вековечно интересны. Можно потому только узнать их, что Вандик не писал испанцев, а Веласкез—голландцев и англичан. Один Рембрандт благодаря своему постоянному искусственному освещению ни на кого не похож.

В Берлине вся галлерея составлена по большей части из выцветших старых мастеров—или у немцев вкус таков или денег на хорошие вещи пожалели, но зато у них есть одна вещь, я ее никогда не забуду, это Рембрандта (женщина в красно-розовом платье у постели)[7]. Такая досада! Не знаю, как она в каталоге обозначена. Этакого заливного тона я ни разу не встречал у Рембрандта. Зеленая занавесь, платье ее, лицо ее по лепке и цветам—восторг. Фигура женщины светится до миганья. Все окружающие живые немцы показались мне такими бледными и несчастными, и, прости мне, господи, согрешение, я подумал, что никогда немецкая нация не создаст такого художника, как Рембрандт. Да, за эту вещь многие бы из нашего Эрмитажа вещи Рембрандта можно было бы отдать... Я хочу сказать теперь о той картине Веронеза в Дрездене, пред которой его «Брак в Кане» меркнет, исчезает по своей искусственности. Я говорю про «Поклонение волхвов». Боже мой, какая невероятная сила, нечеловеческая мощь могла создать эту картину! Ведь это живая натура, задвинутая за раму!..

Видно, Веронез работал эту картину экспромптом, без всякой предвзятой манеры, в упоении восторженном; в нормальном, спокойном духе нельзя написать такую дивную по колориту вещь. Хватал, рвал с палитры это дивное мешаво, это бесподобное колоритное тесто красок*. Не знаю, есть ли на свете его еще

* «Катарина Корнаро» Макарта[8], жалкое подражение этой картине Веронеза. Прим. Сурикова.

В. И. Суриков. Монахиня.

такая вещь. Я пробыл два дня в Дрездене и все не мог оторваться от нее. Наконец, нужно было уехать, и я, зажмурив глаза, чтобы уже ничего больше по стенам не видеть, чтобы одну ее только упомнить, вышел поскорее на улицу. Первый день все к этой картине тянуло, а на второй, когда мне нужно было ехать, я утром рано пошел до открытия музея.

Письмо это я затерял при переездах. Так заодно посылаю и его[9].

Вена, 17/29 мая 1884 г.[10]

Павел Петрович!

...Дня три как я приехал из Венеции. Пошел я там в С.-Марко. Мне ужасно понравились византийские мозаики в коридоре на потолке на правой стороне, где изображено сотворение мира. Адам спит, и бог держит уже созданную Еву за руку. У нее такой простодушно-удивленный вид, что она не знает, что ей делать. Локти оттопырены, брови приподняты. На второй картине бог представляет ее Адаму; у нее все тот же вид; на третьей картине она прямо приступает уже к своему делу: стоят они спиной друг к другу. Адам ничего не подозревает, а Ева тем временем получает яблоко от змея. Далее Адам и Ева стоят рядом, в смущении прикрывают животы громадными листьями. Потом ангел их гонит из рая. На следующей картине бог делает им выговор, а Адам, сидя с Евой на корточках, указательными пальцами обеих рук показывает на Еву, что это она виновата. Это самая комичная картина. Потом бог дает им одежду: Адам в рубахе, а Ева ее надевает. Далее там в поте лица снискивают себе пропитание, болезни и пр. Я в старой живописи, да и в новейшей, никогда не встречал, чтобы с такой психологической истиной была передана эта легенда. При этом все это художественно, с бесподобным колоритом. Общее впечатление от св. Марка походит на Успенский собор в Москве—та же колокольня, та же и мощеная площадь. Притом оба они так оригинальны, что не знаешь, которому отдать предпочтение. Но мне кажется, что Успенский собор сановитее. Пол—погнувшийся, точно у нас в Благовещенском соборе. Я всегда себя необыкновенно хорошо чувствую, когда бываю у нас в соборах и на мощеной площади их: там как-то празднично на душе, так и здесь, в Венеции. Поневоле как-то тянет туда. Да, должно быть, и не одного меня, а тут все сосредоточивается—и торговля и гулянье в Венеции. Не знаю, какую-то грусть навевают эти черные, крытые черным

Вена 1884

Павел Петрович!

Для чего пишу я Вам из Венеции. Пошел я тогда в С. Марко. Меня ужасно поразили византийские мозаики в коридоре на потолке на правой стороне, где изображено сотворение мира. Адам спит и Бог держит уже сотворенную Евву за руку. У нее такой прелестно-удивленный вид, что она не знает, что ей делать. Глазки оттопырены, брови приподняты. На второй картине Бог представляет ее Адаму; у нее все тот же вид. На 3-й кар. она прямо приступает уже к своему делу: они стоят спиной друг к другу. Адам ничего не подозревает, а Евва в промежутке получает яблоко от змия. Дальше Адам и Евва стоя рядом в смущении прикрывают животы громадными листьями. Потом Ангел их гонит из рая. На следующей кар. Бог делает им выговор, а Адам, сидя с Еввой на корточках, указательным пальцем одной руки показывает на Евву, что это она виновата. Это самая комичная картина. Потом Бог дает им одежду.

Автограф В. И. Сурикова.

кашемиром гондолы. Уж не траур ли это по исчезнувшей свободе и величии Венеции? Хотя на картинах древних художников и во время счастия Венеции они черные. А просто, может быть, что не будь этих черных гондол, так и денежные англичане не приедут в Венецию и не будет лишних заработанных денег в кармане гондольеров. На меня по всей Италии отвратительно действуют эти английские форестьеры. Все для них будто бы—и дорогие отели, и гиды с английскими проборами назади, и лакейская услужливость их. Подлые акварели, выставленные в окнах магазинов в Риме, Неаполе, Венеции,—все это для англичан, все это для приплюснутых сзади шляпок и задов. Куда ни сунься, везде эти собачьи оскаленные зубы.

В Палаццо дожей[11] я думал встретить все величие венецианской школы, но Веронез в потолковых картинах как-то сильно затушевывал их, так что его «Поклонение волхвов» в Дрездене осталось мне меркою для всех его работ, хотя рисунок здесь лучше, нежели во всех его других картинах. Он эти потолки писал на полотне, а не прямо на штукатурке, и, должно быть, не рассчитав отдаления, сильно их выработал. Смешно сказать, они мне напоминают Нефа, это он мне подгадил впечатление; точно так, как я не могу смотреть картины Макарта, чтобы не вспомнить об олеографии. Не знаю, должно быть, Макарт создал олеографию, но олеография так подло подделывается под его неглубокую работу, что на оригинал неохота смотреть. Кто меня маслом по сердцу обдал, то это Тинторетто. Говоря откровенно, смех разбирает, как он просто, неуклюже, но как страшно мощно справлялся с портретами своих краснобархатных дожей, что конца не было моему восторгу! Все примитивно намечено, но, должно быть, оригиналы страшно похожи на свои портреты, и я думаю, что современники любили его за быстрое и точное изображение себя. Он совсем не гнался за отделкой, как Тициан, а только схватывал конструкцию лиц, просто одними линиями, в палец толщиной; волосы, как у византийцев,—черточками. Здесь, в Вене, в Академии, я увидел два холста его с нагроможденными одно на другое лицами—портретами[12]. Тут его манера распознавать индивидуальность лиц всего заметнее. Ах, какие у него в Венеции есть цвета его дожеских ряс, с такою силою вспаханных и пробороненных кистью, что, пожалуй, по мощи выше «Поклонения волхвов» Веронеза. Простяк художник был. После его картин нет мочи терпеть живописное разложение. Потолок его в Палаццо дожей слаб после

этих портретов. Просто, должно быть, не его это было дело. В Академии художеств пахнуло какой-то стариной от тициановского «Вознесения богоматери». Я ожидал, что это крепко, здорово работано широченнейшими кистями, а увидел гладкое, склизкое письмо на доске. Потом на первый взгляд бросилась эта двуличневая зеленая одежа на апостоле (голова у него превосходная), свет желтый, а тени зеленые*, а рядом—другой апостол в склизкой киноварной одежде; скверно это действует. Но зато много прелести в голове богоматери. Она чудесно нарисована, рот полуоткрыт, глаза радостью блестят. Он сумел отрешиться здесь от вакхических тел. Вся картина, по тому времени, хорошо сгруппирована: одно беда, что она не написана на холсте. Доска и придала картине склизистость. В «Тайной вечери» Веронеза тона натуральнее парижской «Каны»**, но фигуры плоски, даже отойдя далеко от картины, и еще мне не нравится то, что киноварь везде проглядывает. В этой картине есть чудная по лепке голова стоящего на первом плане посреди картины толстяка. Сам Веронез опять себя представил, как и в «Кане», только стоит и руками размахивает. Я заметил, что ни одной картины нет у него без своего портрета. Зачем он так себя любил? Мне всегда нравится у Веронеза серый нейтральный цвет воздуха, холодок. Он еще не додумался писать на открытом воздухе, но выйдет, я думаю, на улицу и видит, что натура в холодноватом рефлексе. Тона Адриатического моря у него целиком в картинах. В этом море, если ехать восточным берегом Италии, я заметил три ярко определенных цвета: на первом плане лиловато, потом полоса зеленая, а затем синеватая. Удивительно хорошо ощущаема красочность тонов. Я еще заметил у Веронеза много общего в тонах с византийскими мозаиками св. Марка и потом еще много общего с мозаиками—это ясное, мозаичное разложение на свет, полутон и тень. Тициан иногда страшно желтит, зной напускает в картины***, как, например, «Земная и небесная любовь» в палаццо Боргезе[13] в Риме, голая с красной одеждой женщина. Приятно, но ненатурально. Гораздо вернее по тонам его Флора в Уффици[14]—там живое тело, грудь под белой со складочками сорочкой. Верны до обмана тона его (там же) лежачей Венеры.

* Это же самое у нашего Иванова есть.

** «Брак в Кане Галилейской».

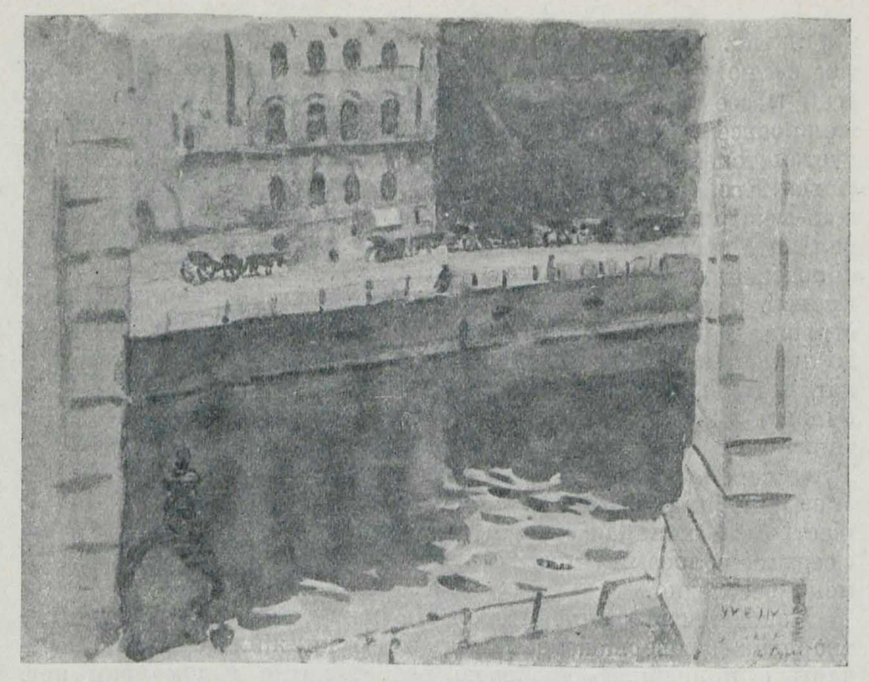
*** Когда отойдешь от подобной знойной картины Тициана к Веронезу, то будто бы холодной водицы изопьешь. Прим. Сурикова.

Отношение тела к белью очень верно взято. Дама в белом платье в Дрездене и эти две вещи у меня более всех работ его в памяти остались. Наша эрмитажная Венера с зеркалом чуть ли не лучшее произведение Тициана... В Музее Брера[15] в Милане есть еще голова для Иеронима Тициана, дивная по лепке, рисунку и тонам. Разговор у меня вертится все на этих мастерах—Веронезе, Тициане, Тинторетто потому, что до Веласкеза эти старики ближе всех других понимали натуру, ее широту, хотя и писали иногда очень однообразно. Из Рафаэля вещей меня притянула к себе его «Мадонна гран Дюка»[16] во Флоренции. Какая кротость в лице, чудный нос, рот и опущенные глаза, голова немного нагнута к плечу и бесподобно нарисована. Я особенно люблю у Рафаэля его женские черепа: широкие, плотно покрытые светлыми, густыми, слегка вьющимися волосами. Посмотришь на его головки, например, в Венеции, так другие рядом, не его работы, точно кухарки. Уж коли Мадонна,—так и будь Мадонной, что ему всегда удавалось, и в этом его не напрасная слава. Из лож его в Ватикане[17] мне более понравились в «Изгнании Илиодора» левая сторона и золоченые в перспективе купола, потом престол белого атласа с золотом, написанного совершенно реально (это над окном направо), в другой картине, где папа на коленях стоит. Есть натуральные силуэты фигур в Афинской школе с признаками серьезного колорита. У Рафаэля есть всегда простота и широта образа, есть человек в очень простых и нещеголеватых чертах, что есть особенно у Микеланджело в Сикстинской капелле[18]. Я не могу забыть превосходной группировки на лодке в нижней части картины «Страшный суд». Это совершенно натурально цело, крепко, точь-в-точь как это бывает в натуре. Этакий размах мощи, все так тельно, хотя выкрашено двумя красками, особенно фигуры на потолке, разделенном тягами на чудные пропорции (тяги кажутся снизу совсем натурою, потрескавшеюся стеной). Это же есть и у Леонардо да Винчи в «Тайной вечери»: нарисованный потолок залы, где сцена происходит, совсем проваливается в настоящую стену. Все эти мастера знали и любили перспективу. Расписывают этими тонами и французы (например, Опера в Париже, но у них все как-то жидко выходит, но все-таки они ближе немцев подходят к итальянским образцам). Верх картины «Страшный суд» на меня не действует, я там ничего не разберу, но там что-то копошится, что-то происходит. Для низа картины не нужно никакого напряжения, просто

В. И. Суриков. Боярыня Морозова.

и понятно. Пророки, сивиллы, евангелисты и сцены св. писания так полно вылились, нигде не замято, и пропорции картин ко всей массе потолка выдержаны бесподобно. Для Микеланджело совсем не нужно колорита, и у него есть такая счастливая густая теневая тельная краска, которой вполне удовлетворяешься. Его Моисей скульптурный мне показался выше окружающей меня натуры (был в церкви какой-то старичок, тоже смотрел на Моисея, так его Моисей совсем затмил своею страшно определенною формою, например, его руки с жилами, в которых кровь переливается, несмотря на то, что мрамор блестит). О, мне страшно не нравится, когда скульптурные вещи замусливаются до лака, как, например, «Умирающий гладиатор». Это то же, что картины, быстро крытые лаком, как, например, портреты Рембрандта и др. Лак мне мешает наслаждаться; лучше, когда картины с порами, тогда и телу изображенному легче дышать. Тут я поверил в моготу формы, что она может с зрителем делать. Я за колорит все готов простить, но тут он мне показался ничтожеством. Уж какая была чудная красная колоритная лысина с седыми волосами у моего старичка, а пред Моисеем исчезла для меня бесследно.

Какое наслаждение, Павел Петрович, когда досыта удовлетворяешься совершенством. Ведь эти руки, жилы с кровью переданы с полнейшею свободою резца, нигде недомолвки нет. В Неаполе в Museo Nazionale я видел Бахуса Рибейры. Вот живот-то вылеплен, что твой барабан, а ширь-то кисти какая, будто метлой написан! Опять-таки, как у Микеланджело, никакой зацепки нет, свет заливает все тело и все так смело, рука не дрогнет, но выше и симпатичнее—это портрет Веласкеза, Иннокентий X в палаццо Дорио[19]. Здесь все стороны совершенства есть—творчество, форма, колорит, так что каждую сторону можно отдельно рассматривать и находить удовлетворение. Это живой человек, это выше живописи, какая существовала у старых мастеров. Тут прощать и извинять нечего. Для меня все галлереи Рима—этот Веласкеза портрет. От него невозможно оторваться, я с ним, перед отъездом из Рима, прощался, как с живым человеком, простишься да опять воротишься—думаешь, а вдруг в последний раз в жизни его вижу? Смешно, но это я чувствовал... Купол св. Петра напоминает широкоплечего богатыря с маленькою головою, и шапка будто на уши натянута. Внутри я ожидал постарее все встретить, но наоборот—все блестит, как новое, при всем безобразии барочной скульптуры,



В. И. Суриков. Берлин.

бездушной, водянистой, разбухшей; она никакой индивидуальной роли не играет, а служит только для наполнения пустых углов. Собор св. Петра есть, собственно, только купол св. Петра; он все тут. Вспоминаю я Миланский собор. Там наружная красота соответствует внутренней, везде цельность идеи. Он мне напоминает громадный обороченный кверху сталактит из белого мрамора. Колонные устои массивные. Собор в пять наосов, но, несмотря на эту величину, он не мрачный. Окна—сажень в 5. Свет от разноцветных стекол делает чудеса в освещении. Кое-где золотом охватит, потом синим захолодит, где розовым—одним словом, волшебство. Он изящнее Парижского собора, но органа того уж нет.

В галлереях Италии сохраняется большая масса картин XV века. Они показывают постепенное понимание натуры, так что они служат необходимым дополнением. Но меня удивляет здесь, в Вене и в Берлине, это упорное хранение немцами всякой

дряни, годной только для покрышки крынок с молоком. Кому эта дрянь нужна? Это только утомляет вас до злости. Все это надо сжечь, точно так же как я уничтожил бы все этрусские вазы, коими переполнены галлереи, и оставил бы на обзавод самые необходимые образцы. Тогда бы им и цена настоящая была. Наоборот, все помпейские фрески заключают в себе громадное разнообразие, но их-то и не сохраняют, как следует. Дождь их обмывает, от солнца трескаются, так что скоро ничего от них не останется. Я попал на помпейский праздник. Ничего. Костюмы верные, и сам Цезарь с обрюзгшим лицом, несомый на носилках, представлял очень близко былое. Мне очень понравился на колесничных бегах один возница с античным горбатым носом, бритый, в плотно надетом на глаза шишаке. Он ловко заворачивал лошадей на повороте меты и ухарски оглядывался назад на оставшихся товарищей. Народу было не очень много. Актеров же 500 человек. Везувий тоже смотрел на этот маскарад. Он, я думаю, видел лучшие дни...

До свидания, Павел Петрович. Уважающий и любящий Вас

В. Суриков.

Когда увижусь с Вами, я цельнее передам мои впечатления. Кланяюсь Вашей супруге.

Москва, 19 марта 1891 г.

Глубокоуважаемый Павел Петрович!

Знаете, что мне пришло в голову: при Вашей манере письма доискиваться высокой правды в натуре, которая требует долгого письма, мне кажется, не лучше ли брать более грубые и шероховатые холсты, которые дольше выдерживают свежесть письма? Вот было бы превосходно, если бы Вам своего монаха[20], а тем более эту красивую задумавшуюся девушку[21] перевесть на такой холст и кончить роскошными тонами. Ответьте мне, что Вы об этом думаете...

ПРИМЕЧАНИЯ

Василий Иванович Суриков родился в Красноярске, в семье казаков. Способности его к живописи еще в детстве были отмечены местным учителем рисования, который и руководил первыми опытами художника. В 1868 г. Суриков уезжает в Петербург в Академию художеств. Здесь он

обучается главным образом у П. П. Чистякова. В 1881 г. картиной «Утро стрелецкой казни» художник начинает свое участие в Товариществе передвижных художественных выставок, которому он изменяет лишь в последние годы своей деятельности, примыкая к «Союзу русских художников».

Тематика Сурикова—русская история; в перерывах между созданием своих больших полотен художник обращается к портрету и пейзажу.

Обращаясь к русской истории, Суриков останавливался на событиях, характеризовавших борьбу, столкновения, народные восстания. Суриков справедливо вошел в историю русского искусства как великий художник, как крупнейший живописец народных масс. В том протесте против официальной государственности, который составляет содержание «Утра стрелецкой казни» и «Боярыни Морозовой», и в самой героизации протестующей массы и личности нашли свое отражение современные художнику революционно-демократические тенденции.

В основе больших полотен Сурикова всегда лежит предварительная работа с натуры. Однако в законченном произведении эти отдельные куски натуры увязаны в одно целое смысловым единством композиции, вследствие чего основные фигуры в картине подымаются до значения образа, а историческое произведение в целом дает не столько внешне-точное изображение быта старой Руси, сколько представление о самом содержании эпохи.

Уже в первом крупном своем произведении—«Утро стрелецкой казни» (гос. Третьяковская галлерея)—Суриков предстает перед зрителем как глубоко реалистический художник, сумевший без излишних внешне эффектных приемов отобразить на полотне всю трагическую эпопею стрелецкого бунта. По окончании «Стрельцов» он работает над картиной «Меншиков в Березове» (1883 г., гос. Третьяковская галлерея), в которой достигает огромной силы и глубины психологической выразительности.

Подлинным живописцем массовых сцен, мастером композиции и колорита, использовавшим в своей работе столь обогатившие ее элементы народного творчества, является Суриков в картине «Боярыня Морозова» (1887 г., гос. Третьяковская галлерея), которая по праву признается самым значительным произведением художника. Здесь, как и в картине 1895 г. «Покорение Сибири Ермаком» (гос. Русский музей), все средства живописца подчинены выявлению идейного содержания изображаемого. В 1883 г. Суриков впервые уезжает за границу. Там, как это очевидно из публикуемых писем, его больше всего увлекают Веласкез и мастера венецианской школы. Там же знакомится художник с классическими образцами французского импрессионизма. Эти впечатления обогащают опыт художника-колориста.

По возвращении в Россию он показывает на очередной выставке передвижников интересную в живописном отношении «Сцену из римского карнавала» (собрание семьи художника), работает над окончанием «Боярыни Морозовой», а несколькими годами позже пишет жизнерадостную бытовую картину «Взятие снежного городка» (1891 г., гос. Русский музей).

Идя в дальнейшем по пути исторического живописца, Суриков после «Покорения Сибири Ермаком» в конце 90-х годов работает над картиной «Переход Суворова через Альпы» (1899 г., гос. Русский музей). Картины народных восстаний продолжают попрежнему волновать художника. Он создает эскизы на темы: «Степан Разин», «Пугачев», «Красноярский бунт».

Однако законченное в 1907 г. последнее большое полотно «Степан Разин» (гос. Русский музей) не встретило былого признания. Не удовлетворило оно и самого художника, который уже после показа картины на выставке продолжал упорно работать над созданием центрального образа этого произведения.

На протяжении всей своей деятельности Суриков много работал акварелью, обнаружив высокое мастерство в этой технике.

Как наиболее значительные произведения последних лет творчества В. И. Сурикова следует упомянуть картину «Посещение царевной женского монастыря», 1911—1912 гг., и «Благовещение», 1915 г. Показанное на 12-й выставке «Союза русских художников» в 1915 г., это произведение было последним выступлением художника на выставках.

* * *

1. Оригиналы писем В. И. Сурикова к П. П. Чистякову хранятся в архиве гос. Третьяковской галлереи. Публикуются впервые.
2. Картина Рошгросса «Андромаха», 1883 г. Находится в Руанском музее.
3. Картина Брозика «Суд над Гуссом», 1883 г. Находится в Пражской ратуше.
4. В. И. Суриков имеет в виду картину Рубенса «Триумф правды»— из цикла «История Марии Медичи». Данное им название «Антигона» ошибочно.
5. В. И. Суриков ошибается: картина Тициана «Христос и динарий» находится в Дрезденской картинной галлерее.
6. В. И. Суриков имеет в виду произведение Тициана «Портрет новобрачной» (дочери художника, Лавинии?).
7. В. И. Суриков имеет в виду картину Рембрандта «Жена Пентефрия обвиняет Иосифа», 1655 г.
8. «Катарина Корнаро»—картина Макарта, 1873 г. Находится в Берлинской национальной галлерее.

9. Очевидно, письмо это, написанное в Париже, где художник прожил зиму 1883/84 г., было отослано П. П. Чистякову вместе с письмом из Вены от 17/29 мая 1884 г., см. стр. 425—433.

10. Черновик этого письма, хранящийся у наследников В. И. Сурикова, опубликован В. А. Никольским в журнале «Искусство», 1925, № 2.

11. См. прим. 16 на стр. 411.

12. В. И. Суриков имеет в виду два групповых портрета Тинторетто, изображающих членов венецианских братств.

13. См. прим. 9 на стр. 198.

14. См. прим. 4 на стр. 149.

15. См. прим. 24 на стр. 150.

16. Мадонна del gran Duca—великогерцогская мадонна, 1505 г. Находится в галлерее Питти во Флоренции.

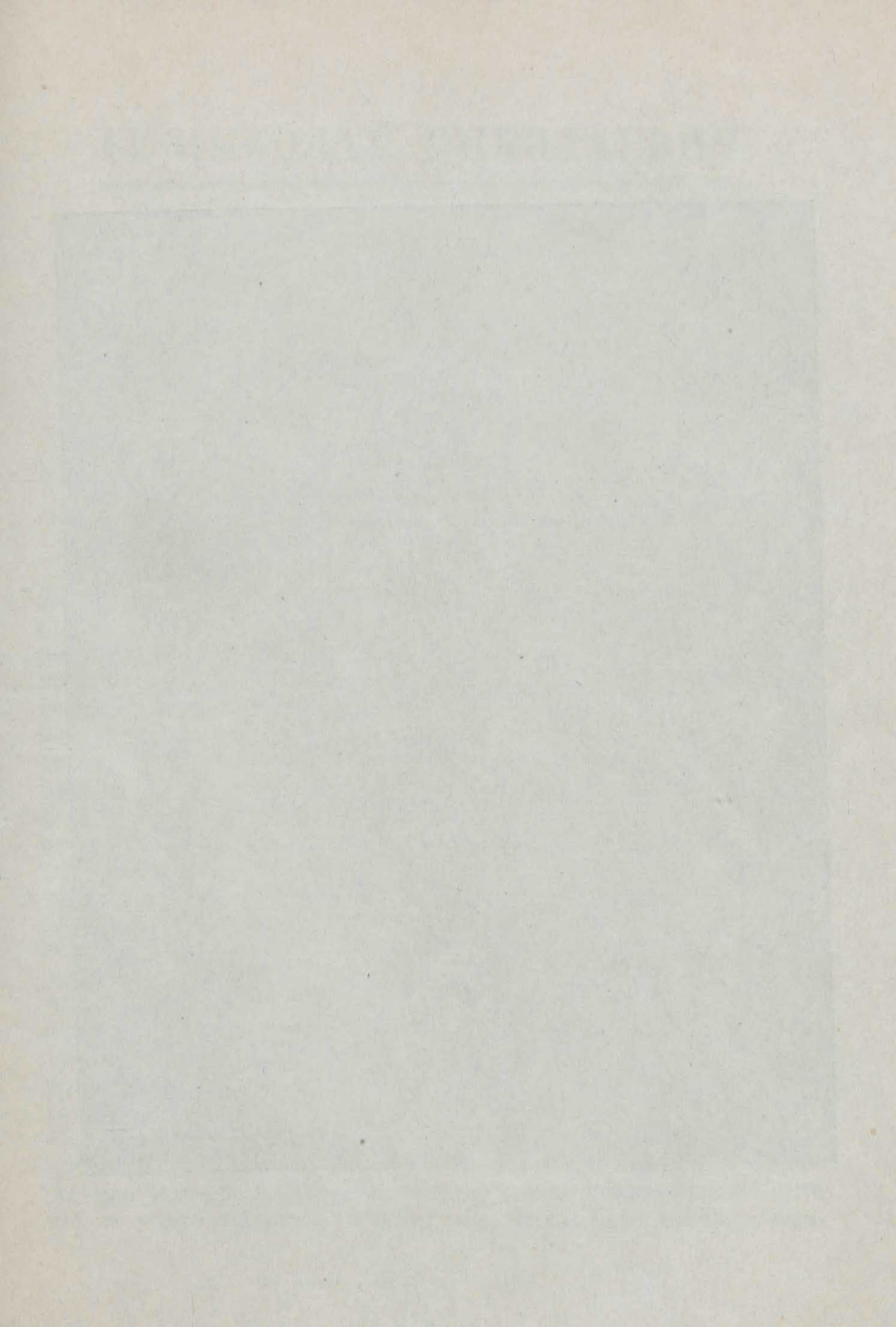
17. Ватикан—см. прим. 2 на стр. 53. Рафаэлем был исполнен по заказу папы Юлия II ряд фресок, украсивших несколько зал дворца, так называемых «станц».

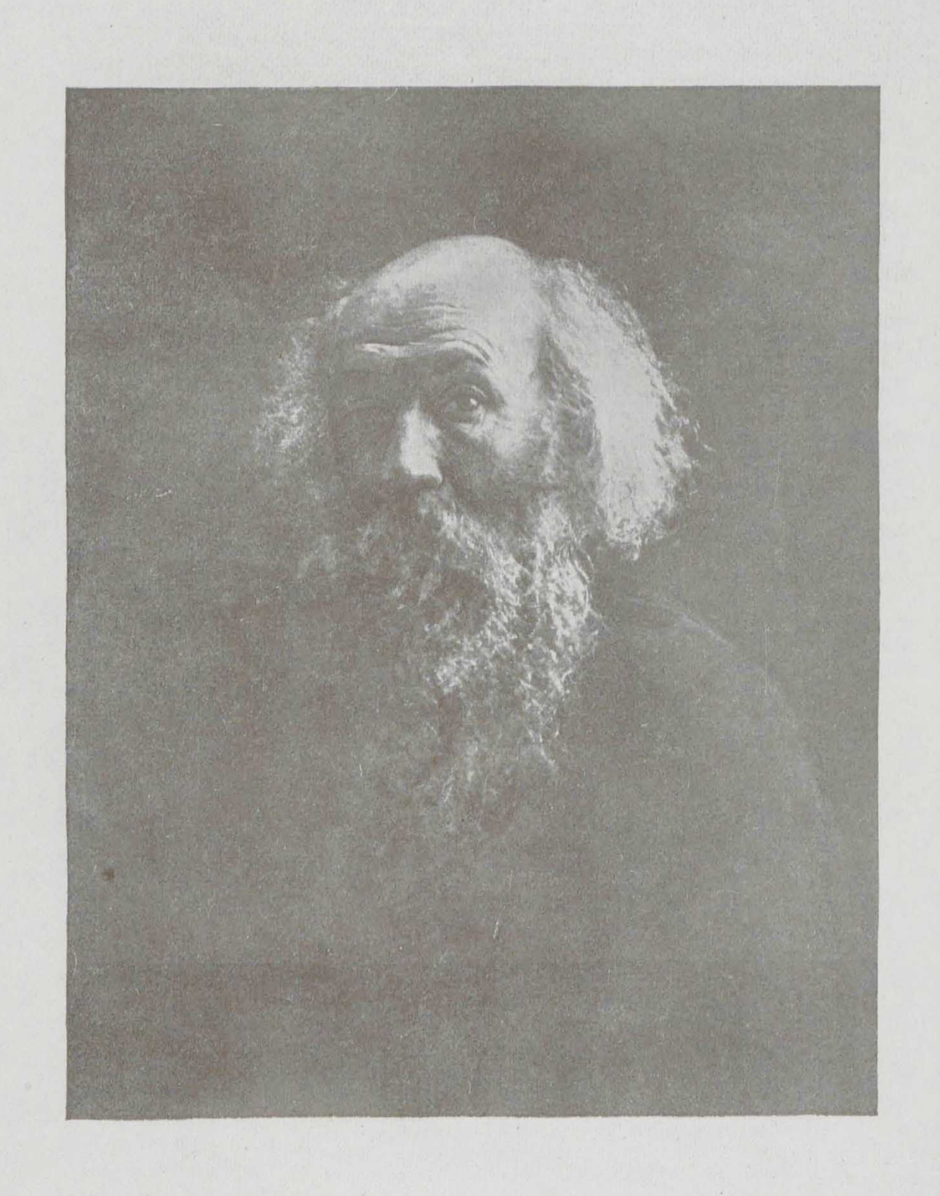
18. См. прим. 3 на стр. 115.

19. См. прим. 13 на стр. 296.

20. В списке произведений П. П. Чистякова, составленном дочерью художника В. П. Чистяковой (см. книгу: Ольга Форш, С. П. Яремич. Павел Петрович Чистяков. Комитет популяризации художественных изданий при государственной Академии истории материальной культуры, Л., 1928), значится: Монах первоначальный (начато), 1880 г., 124×97. Собрание Чистяковых; и Монах, начат в 1884 г. (не кончен), 122×16. Собрание Чистяковых. О каком из этих двух вариантов идет речь, установить трудно.

21. Очевидно, В. И. Суриков имел в виду картину, обозначенную в списке произведений П. П. Чистякова (см. предыдущий комментарий) следующим образом: Боярышня (Аннушка), начата в 1883 г. (не окончена), 124×12. Собрание Чистяковых.





ГЕ НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ

(1831—1894)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письмо ученикам киевской Художественной школы [1]

Плиски, апрель 1886 г.

Любезные друзья, Вы знаете, что такое форма живая и что такое форма мертвая. Вы догадались, что форма живая вызывается содержанием истинным. Я сказал Вам, что совесть даровитого, т. е. видящего, определяет содержание, обладание истиной; пробуждение к истине будет счастье, будет то, что дороже всего для человека; обратное: страдание, несчастье, указывающее об истинном,—вот содержание тоже. Вам я показал, как богата живая форма в обыкновенном смысле, т. е. указывал просто на жизнь—какое же богатство, когда содержание истинное, живое вызывает и форму живую, чтобы выразить это содержание. Сидя здесь и думая о всех нас, которым открылось это новое истинное искусство, я захотел Вам сказать, какие способы учения. Очевидно, что способы учения мертвой формы не годятся, и действительно: неподвижность, мертвенность, иллюзия до обмана вещественности—вот то, что считается совершенством при этом способе изучения. При живом содержании и живой форме невозможно задержать в действительности жизнь, значит и способ выражения, передачи должен быть иной. Мертвый способ устроен для бездарных, слепых, холодных, невидящих, неслышащих; оттого им и нужно только, возможно, буквальная передача. Для даровитого, видящего, слышащего, понимающего нужно одно: быть живым, чутким, наблюдающим, помнящим и быть, главное, полным тем содержанием, которое в сердце, и никогда его не покидающее. Учите все и учите разумно, живите так, чтобы быть готовым дать

Н. Н. Ге. Тайная вечеря.

ответ на вопрос. Не мастерская сохранит условия передачи, а душа Ваша, сердце. А ежели и нужна когда-нибудь проверка тех механических, условных, материальных форм, то это всегда можно сделать... товарищ, брат такой же всегда послужит... из глины всегда можно вылепить всю сцену, осветить тоже можно, складки, т. е. ходы, старые мастера делали из тряпок в малом размере и для того мочили, чтобы складки уменьшить соответственно. Главное, на что я обращаю Ваше внимание,—поймите, что значит, что Вы художники—Вы одаренные богом люди, и как таковые, Вы все понимаете—ежели же не понимаете, то жизни никто никогда не выучит; Вы это знаете и без меня. Жизнь не останавливается, а живете же и все и теперь любите то, что дорого и мне и Вам. Один из самых лучших способов передавать живую форму—ежедневно по памяти изобразить то, что Вам встречалось дорогою,—будь это свет, будь это форма, будь это выражение, будь это сцена—все, что остановило Ваше внимание.

Вы увидите, что Ваша способность замечать так усилится, что Вы до малейших подробностей будете в состоянии передать по памяти виденное. Я в голове, в памяти принес домой весь фон картины «Петр I и Алексей»[2], с камином, с карнизами, с четырьмя картинами голландской школы, со стульями, с полом и с освещением—я был всего один раз в этой комнате и был умышленно один раз, чтобы не разбить впечатления, которое я вынес. Я искал ковер, чтобы покрыть стол в этой же картине, я его нашел на одной голландской картине и зачертил только одну форму узора.

Я сделал весь ковер со всеми цветными узорами и перспективой, как мне было нужно,—все сделал дома, не бегая проверять. Все приемы устройства у себя в мастерской всех вещей всегда будет мертвенность. В картине «Тайная вечеря»[3] я вылепил всю сцену из глины в грубых чертах и с этого подмалевывал всю картину. Для изображения Иуды просил товарища накинуть плащ и по памяти изобразил движение. Христа и Иоанна тоже по памяти писал с товарищей. Я не говорю Вам потому, что это делал я, а потому, что и я, нуждаясь в живой форме, не нашел другого способа, как живой. Он только один истина, и я его Вам потому указываю. Бог Вам помогай.

Ваш Николай Ге.

Письма к Т. Л. Толстой [4]

Хутор, сентябрь 1886 г.

Милая Таня! Душевно благодарю за письмо Ваше—мне оно доставило большую радость. Оно меня еще больше сблизило с Вами—я надеюсь, что и я послужу Вам и многое могу Вам передать в деле, с которым я сжился, занимаясь целую жизнь. Я рад, что Вы хотите заняться искусством—способности у Вас большие—и знайте, что способности без любви к делу ничего не сделают. Нет большего умственного удовольствия, как высказать свои задушевные мысли в форме разумной и благообразной. Вот к форме, к чувству формы у Вас большие способности—позаботьтесь и о форме, но больше всего о том, что выскажется в форме. Все искусство—в содержании, в том, что действительно Вам дороже всего и что Вы храните в Вашей душе, как самое дорогое, самое святое. Оно, это святое, Вам и укажет характер образа (формы) и потребует от Вас изучения той или другой формы. Оно Вас будет руководить—и знайте, ему служите, ему верьте, не

Н. Н. Ге. Портрет неизвестной.

изменяйте, и тогда наверно Ваши произведения будут художественны и дороги и Вам и всем окружающим, т. е. людям. Учите перспективу, и когда овладеете ею, внесите ее в работу, в рисование. Никогда ее не отделяйте от рисования, как делают многие, т. е. рисуют по чувству, а потом поправляют правилами перспективы—напротив, пусть перспектива у Вас будет всегдашним спутником Вашей работы и стражем верности. Пусть она проникнет в те части рисования, где и нельзя ее механически приложить, например, рисуя голову—портрет, нельзя приводить в перспективу части головы, а когда Вы знаете перспективу, чувствуете ее, Вы приложите к рисованию головы и нарисуете очень верно—вот что я хочу сказать.

Едут в Плиску, и я спешу окончить письмо. Поцелуйте отца и милую мать, Машу, Сережу, малышей—тетку Татьяну Андреевну. Всех Вас я каждый день вспоминаю и живу с Вами. Эту неделю я искусством не занимался—делал печь и еще не кончил. Работа тяжелая, и я радуюсь этому—чувствуешь себя равным всем трудящимся, а это хорошо. Подмастерье у меня хорош. Мы и живем весело. Пишите же нам о нашем милом дорогом Льве Николаевиче, я ему буду писать особо. Целую Вас, милая Таня. Учитесь, а там и я приеду и поработаем вместе.

Любящий Николай Ге.

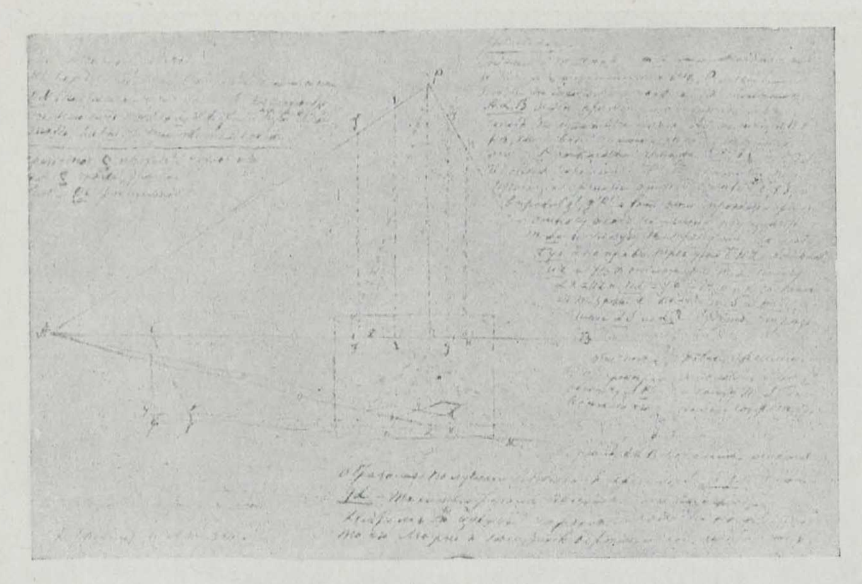
21 сентября 1886 г.

...**И** вот Вам правило, которое никогда не забывайте: рисовать—значит видеть пропорции, и потому никогда не позволяйте себе видеть одну часть без всего общего, т. е. Вы рисуйте не нос, не глаз, не рот, не ухо, не голову, не руку, а какую роль играет нос на лице, рот и т. п. Всякий раз, когда рисуете часть, рисуйте ее в смысле с общим: симметрические части всегда рисуйте вместе и в одно время, т. е. оба глаза непременно, оба уха, обе щеки и все это в отношении целого; так голова фигуры, ежели рисуете фигуру. Начинайте рисовать от центра. Лицо в голове—торс в фигуре. Назначивши главные части, непременно протушуйте главные тени и свет общий, чтоб проверить пропорции, и рисуйте всегда все время весь Ваш рисунок—всегда от начала до конца общее и идите к деталям постепенно. Вот Вам секрет рисования...

Автограф Н. Н. Ге.

Ноябрь 1886 г.

Милая, дорогая Таня! За письмо Ваше—большое спасибо, я так живо представил моего милого Л. Н., как он двигается и как он радуется своему освобождению. Теперь уже, должно быть, совсем хорошо. Дай-то боже. На вопрос о желании могу сказать, что первое желание мое, чтобы хорошие люди в своих семьях имели бы ту радость и свет, какой может иметь человек, поверивший и полюбивший Христа. Второе мое желание, чтобы милый Л. Н. был здоров, а третье—чтобы бог благословил меня окончить мой труд, который я делаю для всех ради света Христова. Может быть, подумавши, я бы придумал бы еще лучше что-нибудь, но я нарочно не придумывал, а сказал, что мне пришло в голову. Я все время думал, как бы Вам помочь в перспективе, и вот что придумал. Есть два коренных основных случая в перспективных задачах для художника. Первый—когда точка зрения получает все линии параллельные, тогда вопрос решается просто. Основание картины может быть масштабом. Если а—в аршин, то и все линии а′—в′ и т. д. будут аршины, для деления линии уходящей AZ на аршин. Способ простой. Помощью диагоналей, которые получают, разделив угол А на расстоянии пополам и проведя до встречи с горизонтом, полу-



Автограф Н. Н. Ге.

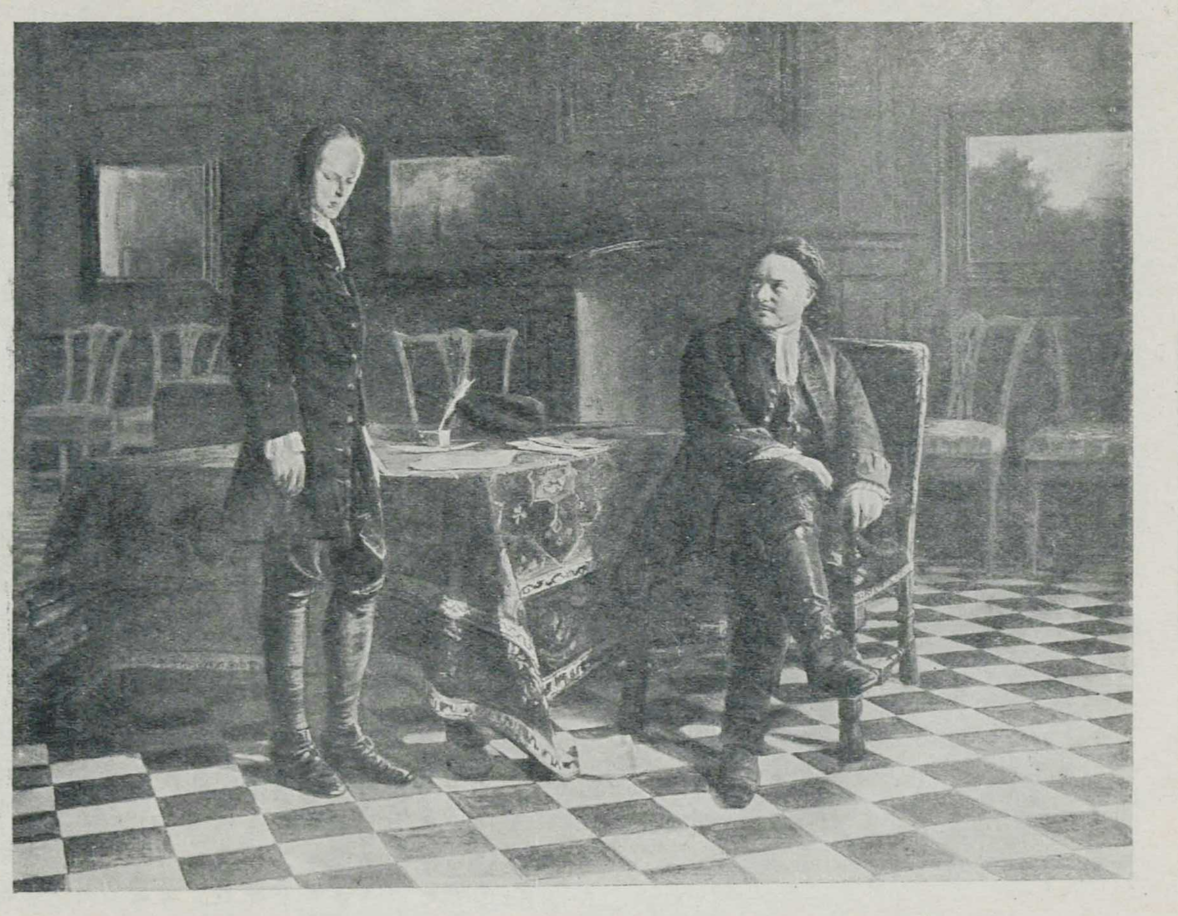
чается точка Z, в которую сойдутся все диагонали, а потому получается перспектива квадрата. Масштабный этот случай самый простой, другой на случайную точку. Тут определяется масштабный размер более сложный, но тоже удобный для понимания—я его изложу в следующем письме с более подробным чертежом. А теперь не успею. Прошу Вас, милая Таня, писать мне обо всем, что Вас затрудняет как в вопросах жизни, так и в вопросах перспективы, и я приложу все старания, чтобы все сделать ясным по силе моего понимания и любви к Вам. Целую Вас крепко.

Любящий Николай Ге.

24 ноября 1886 г.

Дана такая задача.

На картине дано направление линии ОМ на случайную точку А. Построить на ней от точки L квадрат перспективный при масштабе 1 аршин в действительности. Через точку С проходит горизонт F. Точка С—точка зрения. Линия РС—расстояние.



Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе.

Решение:

Соединяю точку A с P, у точки P строю прямой угол и по нем получаю линию PB. B будет другая точка на горизонте, отвечающая A, так что угол ALB будет прямой угол в перспективе. Чтобы получить на линии AL и линии LB отрезки, равные аршину, делаю следующее: от точки P откладываю аршины EP, FE и PG, GH. Проведя параллельные PC до горизонта, получу проекции аршина от точки C влево CE′, E′F′, и вправо CG, G′H′—вот эти проекции аршина я отнесу особо на линию, идущую через точку L, и получу два треугольника. Налево tyi и направо треугольник tuz—величины uz и yi я отложу от точки L, получу LK=uz и nL=yi—точки n и K соединю с точкой зрения C, получу точку S и точку R, а линии LS и LR будут отрезки от точки L, равные аршину. Для проверки я половину угла R обозначу линией PD и получу точку D для всех диагоналей, которые делят угол ALB пополам. Таким образом получаются квадрат в аршин SLRq и диагональ qL—таким образом получается и смежный квадрат и целый паркет, а когда на полу масштаб, то его можно и получить в вертикальной линии, т. е. в предметах и людях.

Вот, милая Таня, Вам и второй вопрос перспективы—с этими двумя—перспектива у Вас в кармане—и Вы можете рисовать хорошо, верно относительно масштаба и расстояния, а в этом вся перспектива для художника...

6 ноября 1892 г.

Дорогая, милая Таня! Письмо Ваше меня обрадовало—я не ждал и собирался написать, так как вышло такое время, когда я опомнился от работы и вспомнил обо всех живущих и в особенности о дорогих моих друзьях. Я помню всех Вас и в особенности ту, которой куртку (фуфайку) не снимаю теперь, так как зима и у нас хочет быть. Живу я вдвоем с моим приятелем и учеником, а кто он—Вы узнаете из прилагаемой статьи[5], им написанной по поводу брошюры, написанной в Казани о моей картине «Совесть»[6] некиим А.С. Рождествиным[7]. Живем мы тихо и работаем неустанно. Картину[8] свою я написал наново, и этот последний толчок мне дал дорогой мой друг, а Ваш отец Лев Николаевич. Когда он написал мне про картину Шведа, в которой распятые стоят,—меня это поразило, давно мне хотелось так сделать, и я искал оправдания и нашел и у Ричча[9] (такой словарь древности) и у Ренана, и сделал; в это же время дожидал картинки Шведа и крайне удивился, ничего подоб-

ного не найдя у Шведа. Картинка Шведа трактует по-старому, по-католически, как я называю, т. е. вся обстановка старая, а смысл тоже старый—вся картина сделана для возбуждения чувства жалости к страданию—этого уже мало, и вот, получив этот новый толчок, в ожидании картинки Шведа, я составил новую картину и по смыслу и по обстановке. Новая—потому, что вызывает в зрителе или должна вызывать желание так же совершенствоваться, как это делает кающийся разбойник. Картина представляет следующее: все три фигуры стоят на земле, пригвождены ноги к столбу креста и руки к перекладине только двух, а третий привязан веревками, так как креста перекладина короче. Первый к зрителю разбойник, сказав Христу: «Помяни меня, господи», опустил голову и плачет. Христос, чуткий к любви, обернул свою замученную голову к нему, полную любви и радости, а третий вытянулся, чтобы видеть своего товарища, и остается в полном недоумении, видя его слезы. Фигуры стоят в перспективе у стены и освещены солнцем. Картина светла—вдали слуги, после розыгрыша, окружили выигравшего одежду Христа, составляя группу на последнем плане. Надеюсь, картину окончу, так как уже теперь сделано все и остается кончить. Я воспользовался временем, которое нужно было дать картине,—я ее безостановочно писал 10 дней и нужно было дать ей высохнуть. Я ездил в Киев по приглашению группы студентов, которые меня просили приехать к ним и разъяснить им многое из учения Л. Н. и главное—разобрать то, что, может быть, и не его. Я имел несколько вечеров беседы: человек до 25 студентов, молодых женщин, девиц. Никто не курит. 3 часа я излагал предмет беседы, а 2 часа шло разъяснение. Сердце мое радовалось этому дорогому проявлению. Кроме того, в Школе художеств меня ждали до 100 человек. Требовали разъяснения интересов художества. Меня радует не то, что меня зовут, но меня радует то, что истина, дорогая нам с дорогими друзьями, все более и более захватывает живых людей, вот, милая Таня, что я делаю и делал, а затем Вас всех помню, люблю и крепко целую.

Ваш Николай Ге.

Письмо к М. Л. Толстой

Хутор, 20 июня 1893 г.

Дорогая, милая Маша, вот как мы с тобою встретились письмами. Крепко тебя целую за твое дорогое письмо. Ежели бы ты

узнала, сколько оно мне радости принесло,—вот я уже месяц сижу один и работаю, работаю свою картину, только сегодня сделал то, что называется сочинение. Ужасно трудно мне доставалась эта картина, но, наконец, я нашел то, что было в душе.

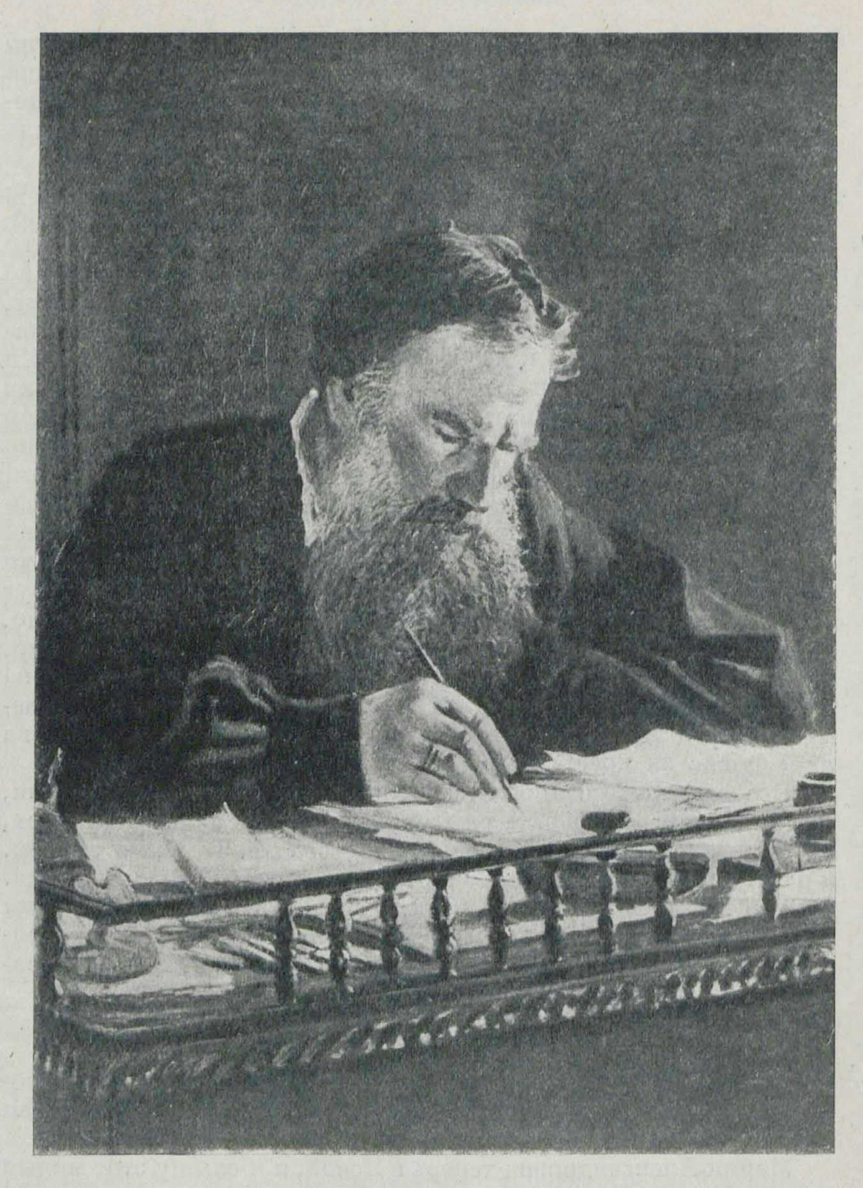
В Петербурге я читал две статьи об искусстве, одна француза—не помню имени, неважно, а другая[10] русского, Волконского—вот эта мне понравилась; в ней он говорит, что искусство есть вымысел, а не передача только природы—это удивительно верно. Вот я бился прошлый год над тем, чтобы найти форму, которая соответствовала бы моему настроению и передала бы это настроение и мне и другим. Вот три фигуры—Христос и два разбойника—один отрицание, а другой признание—их нужно было так поставить, чтоб сразу эта мысль, как живой образ, ясна была бы для каждого—наконец, радуюсь, сегодня сделал и можно отдохнуть. Прежде всего принялся писать вам: тебе и Леве—выразил я так: за Христом распятым распят разбойник. Он обратился к Христу со словами: «Прийми меня в число своих», и Христос, откинув голову на крест, с закрытыми глазами, глубоко страдает от глупости и глумления; и вдруг услышал слово любви и открыл глаза и чуть-чуть повернул лицо, даже более, глаза туда, откуда слышит голос,—вот и картина, а разбойник сзади с лицом добрым, страдающим глядит на крест Христа, видеть же Христа в лицо не может; налево, немного перед Христом, пьяный другой разбойник со смехом на лице повис на кресте.

Все это залито солнцем сзади, а стена, фон картины, в тени, и в этой тени за добрым разбойником лежит целая толпа тех, которые вместе с разбойником просят того же. Там и мы с тобой, и наш дорогой Лев Николаевич, и все наши, кому дорога правда. Теперь примусь исполнять и, бог даст, окончу, так как время еще впереди. И вот моя предилекция, что я делал и почему сейчас тебе не отвечал,—будь же здорова, радостна, милая, дорогая Маша. Крепко тебя целую.

Твой дед Николай Ге.

Все мы здоровы и живем тихо, хорошо и мирно, все хлопочут о сене. Сено хорошее, дай это письмо прочесть Леве, так как я ему буду писать другое сейчас же.

Мария Александровна теперь в Ясной, и я слышу этот милый голос: «Ха, ха, Лев Николаевич».

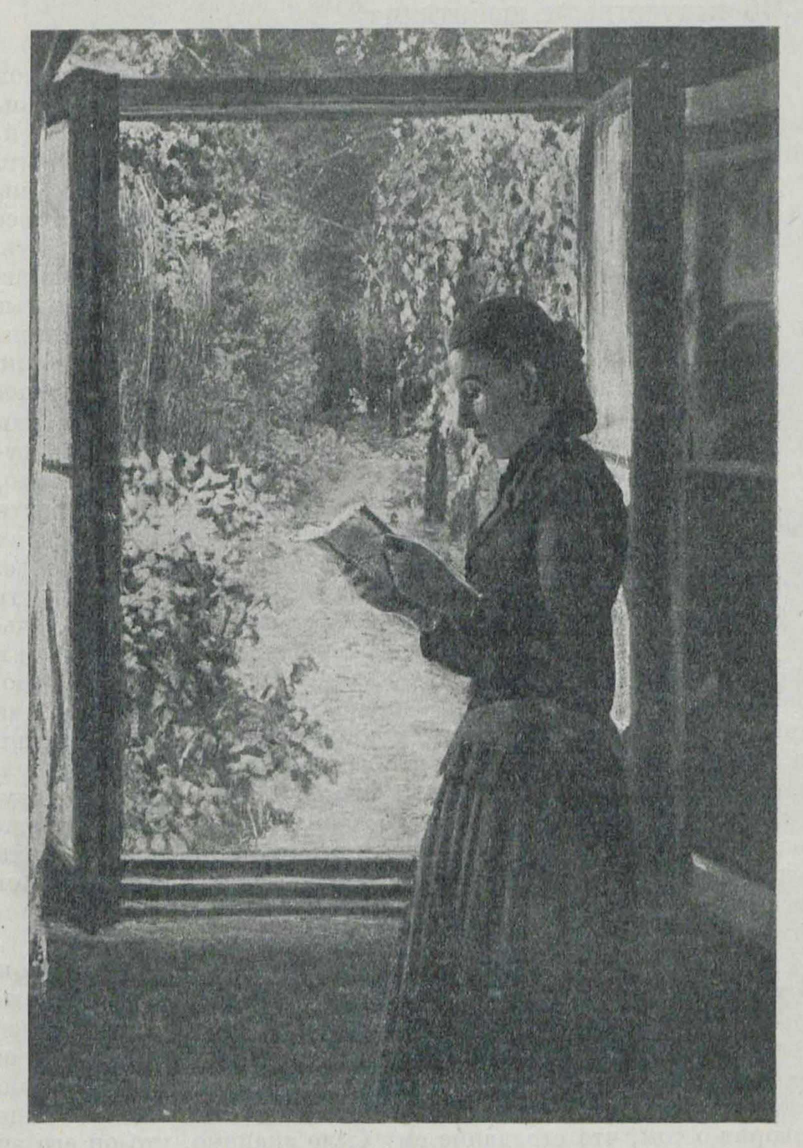


Н. Н. Ге. Портрет Л. Н. Толстого.

Об искусстве и любителях[11]

Милостивые государи! Я хочу сказать несколько слов о значении, которое имеет связь художника с любителями. Для этого я вспомню в кратких словах жизнь моих товарищей, которые уже отошли, тем легче можно сказать о них то, что поучительно. Мы все любим искусство, мы все его ищем, мы все его открываем и как будто остаемся ненасытными. Все нам хочется верить, что оно еще многое и многое, может быть, откроет. Даже старое искусство, которое, казалось бы, уже исчерпано, мы должны открывать, узнавать; отыскивать новые взгляды, новые понимания. Вот этот смысл искусства говорит нам о той работе духовной, которую создает себе художник. Обыкновенно смотрят на искусство, как на что-то очень светлое для самого художника и для тех, для которых он работает; как будто не подозревают всего того, что сопровождает жизнь художника во время этих розысков и отыскиваний. Как нарочно, ряд художников, начавших наше движение и отошедших, почти всех я видел или знал. Я один остался как бы свидетелем их жизни, как очевидец. Я не говорю уже об Иванове и Федотове, которых все почти знают, что жизнь этих художников есть сплошное страдание, сплошное мучение: отыскивание, недовольство тем, что найдено, полное разочарование в конце работы и смерть. Так испытал свои отыскивания на себе Иванов; Федотов—огромного таланта, имевший все задатки для развития этого искусства, мог бы словами поэзии выражать свои мысли, но ему почему-то показалось, что самая дорогая форма изображать пластически—живопись. Он обратился к Брюллову, который его испугал, сказав, что заниматься формой ему уже поздно. Федотов употребил все усилия, чтобы достигнуть формы и чтобы выразить те мысли, которые его давили и которые он спешил высказать. Он кончил в больших страданиях, потеряв даже психическое здоровье.

За ним идут более счастливые с внешней стороны: Перов, Флавицкий, Крамской и Прянишников. Перов был отправлен за границу; там ему стало тесно, он почувствовал, что не может там делать открытий. Он стремился домой, ему позволили, он вернулся. Ряд его картин, в которых изображены и страдания детей, и страдания женщин, и страдания взрослых людей вообще, говорит о том, что страдание ему было знакомо, что он его видел и чувствовал и хотел его выразить. Оставаться за границей,



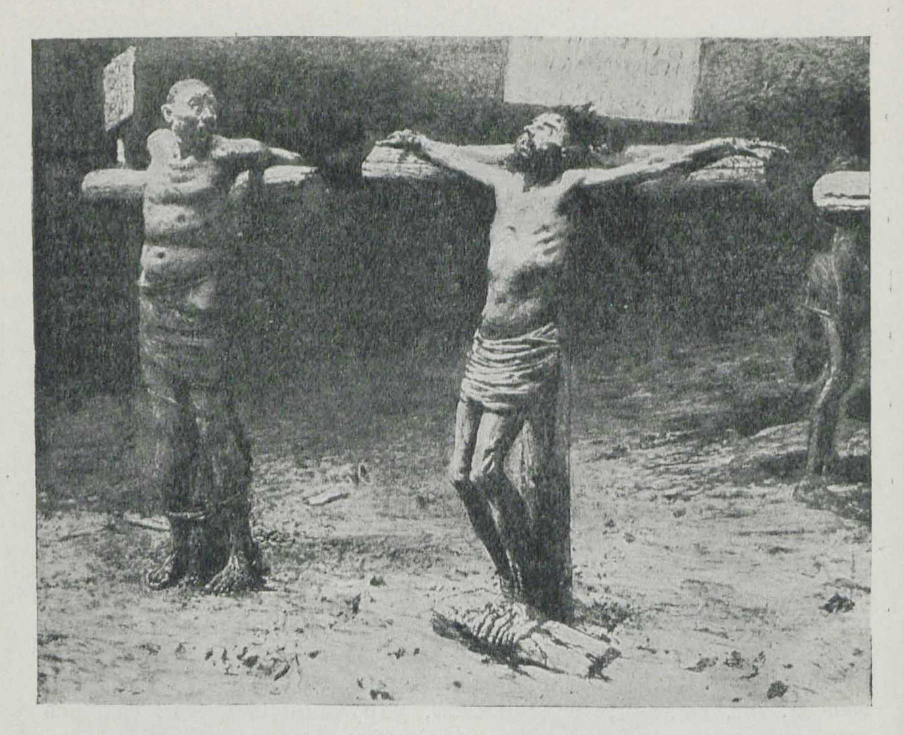
Н. Н. Ге. Портрет Петрункевич.

среди более счастливой жизни—ему было жутко. Он вспоминал свою родину, свой край и стремился туда. Начиная с обыденного жанра, его талант развивался, и он поднимался все выше и выше. Он перешел в религию; она его в той форме, в которой он искал своих идеалов, не вполне удовлетворила. Он перешел к истории и сделал только две вещи, которые не кончил, но которые имели громадное значение[12]. Он умер.

Флавицкий, вернувшись из-за границы, из Италии, куда люди едут поправлять здоровье, вернулся не особенно поправившимся. Он не был самостоятельным и был продолжателем брюлловских взглядов. Та встреча, которую он испытал на своем произведении[13], сокрушила его здоровье, но не дух. Через несколько времени он написал первую русскую историческую картину[14], которая имеет особенный характер духовной жизни, драмы, борьбы душевной. Затем он, с расстроенным здоровьем, умер.

За ним идет Васильев. Молодой, сильный, всего пять лет живший как художник, начавший сам свое саморазвитие, достигший высоты громадной в смысле художника, как пейзажист он открыл живое небо, он открыл мокрое, светлое движущееся небо и те прелести пейзажа, которые выразил в сотне своих картин. Затем он умер. Я был свидетелем одной минуты его глубокого страдания. В один из вечеров, которые мы проводили вместе, он, выходя, остановился, удрученный горем. Его все любили: он был веселый, остроумный художник. Он был грустен. Я спросил его, почему он такой. Он сказал: «Завтра меня возьмут в солдаты». Это нас испугало, и мы дали слово на другой день принести все средства, какие были, чтобы, если можно и нужно, купить квитанцию. В десять часов утра уже были собраны все крохи, из которых составилась значительная сумма, которая могла нас утешить тем, что, если нужно купить квитанцию, то можно. Было собрано до 5 000 руб., несмотря на скудность средств художников. Однако покупать ее не пришлось: тогдашний городской голова Погребов, через одного из знакомых купцов Моришина, велел его освободить. Общество поощрения художеств этого не заметило, но когда и оно пришло на помощь, то она оказалась ненужной.

Прянишников, так недавно скончавшийся, тоже был знаком с горем. Если бы он написал только две картины, которые он написал в числе других,—это «Гостиный двор»[15] и «Семинарист»[16], едущий на дровнях искать света, то и это показало бы,



Н. Н. Ге. Распятие.

какие мысли были в Прянишникове, что его интересовало и что он любил.

Еще я скажу о Крамском. Жизнь Крамского известна всем. Во-первых, его есть биография, во-вторых, есть его собственные записи, но я, как товарищ, не могу не вспомнить этого высокотрудолюбивого, дорогого человека, готового пожертвовать всем не только для успехов искусства, но и для блага кого бы то ни было из товарищей. Это был человек самопожертвования, несмотря на ограниченные средства и непрестанную работу (он нарисовал до 3 000 голов). Это была непрерывная работа, и он оставил одну из самых замечательных картин, находящуюся теперь в галлерее Третьякова,—это «Христос в пустыне».

Вот жизнь моих товарищей, которой я был свидетелем. Остальные жили точно так же. Радостных, светлых, счастливых почти не было, так что, когда встречаешь мысль о том, что ис-

кусство дает какие-то необыкновенные радости, делается как-то странно. Точно говорящие это не видят, кто создает это искусство и какими усилиями оно достигается. Я не могу упрекнуть, чтобы близко стоящие люди, чтобы те, которые интересовались искусством, те, которые любили и художников и искусство, чтобы они этого не видали. То время, когда широко раскинулось русское искусство, в эти 35 лет, когда оно сделалось известно и вне нашего отечества, когда оно разнесло свои посильные труды по всей России, когда оно зажгло любовь к искусству,— везде появились школы и любители. Эти художники своей любовью, своим трудом и своим беспристрастием, своим уважением к познаниям (они приобретали познания с большими усилиями), эти люди, при близком знакомстве с ними любителей и вообще окружающей публики, возбудили любовь, уважение и сочувствие.

Этот съезд празднует открытие коллекции Третьякова, которая сделалась достоянием города[17], но было бы несправедливо сказать, что один П. М. Третьяков это исполнил. Таких любителей было очень много, были более богатые, менее богатые, были более или менее счастливые, но были всегда, и они поддерживали и любили художников. Были люди высокопоставленные и частные лица, которые своей силой могли поддержать и поднять художников...

...Вы празднуете открытие коллекции. Действительно, она дорогой памятник. Для меня особенно дорога, потому что она для меня живая. В каждой вещи, в каждой картине я вижу и страдания, и радости, и все то, что переживали мои дорогие друзья, умершие и ныне живущие. Но это будет поверхностно, если сказать, что эта коллекция дорога тем, что она учит, помогает тем молодым художникам, которые примыкают к ныне живущим, она помогает им двигаться вперед и говорит о тех вещах, которые уже открыты и которых нечего искать, а искать новые дальше и дальше. Вот ее громадное значение как школы. И это можно чувствовать уже потому, что Москва гораздо больше дает художников, чем все другие центры, не потому, что они в Москве рождаются, а потому, что стекаются сюда со всей России, имея под рукой такую галлерею, такого учителя.

Я хочу еще сказать о чрезвычайно дорогой стороне, которая, может быть, будет забыта, а может быть, будет поддержана и изучена. П. М. Третьяков не есть только коллектор, это есть чело-

век, любящий искусство, высокопросвещенный, любящий художника, любящий человека и умеющий отказаться от своих личных вкусов. Он мне сам заявил, что не только приобретает те вещи, которые ему нравятся, но даже и те, которые ему лично не нравятся, но он считает обязанностью не исключать их из школы, к которой они принадлежат. П. М. поступил так, как поступают только глубоко добрые истинные христиане. В Петербурге был молодой человек[18], невзрачный, больной, маленький еврей. Он сделал очень хорошо статую Иоанна Грозного, которая находилась наверху Академии. Его торопили, что надо скорей убирать и нельзя долго держать. Он ее кончил. Ему было нечего есть, о чем обыкновенно забывают окружающие. Масса народу пошла толпою в эту мастерскую смотреть произведение. Между прочим, пришел и П. М. Третьяков. Я с ним встретился и тогда уже чувствовал, что в П. М. живет не только коллектор, но и человек глубокий. Я ему сказал, что надо поддержать этого больного человека. «Что же сделать?»—«Очень просто, вы приобретите его статую».—«Да я скульптуры не собираю».—«Вы приобретите ее условно, т. е. до той покупки, которая будет впоследствии, а она наверное будет. Но ему слишком тяжело дожидаться; этот месяц, который он проведет в ожидании, может его сокрушить».—«Я согласен ее купить, а дальше?»—«Дальше дайте ему 1000 рублей и чтобы он ехал за границу». П. М. вынул 1000 рублей и, отдав мне, сказал: «Передайте ему и пусть он едет».

Это один из таких фактов, которые мне чрезвычайно дорого сообщить, а вам чрезвычайно дорого услышать. П. М. относительно меня поступил иначе, но в том же роде. Я с большим трудом, с большими усилиями работал свою вещь, что естественно. Эта вещь, как всякая вообще, после поисков приводила самого автора в смущение. Самолюбия в художнике нет, он обыкновенно всего меньше ценит себя; он даже в большинстве случаев не знает того, что он сделал хорошо или нет. Он сделал добросовестно—это единственное, что его утешает. П. М. стоял в раздумьи, он не знал, как поступить. Тогда он обратился к графу Л. Н. Толстому, который ему сказал, что картина имеет огромное значение, и П. М., со всей скромностью, написал мне, что душевно благодарен за то, что ему открыта истина, и просит уступить ему мою картину[19].

Всякий, кто имел отношение к нему, кто его знает, кто имел с ним какие-нибудь разговоры или имел возможность наблюдать,

тот отыщет непременно множество подобных фактов. Я надеюсь, что из уважения к этому дорогому человеку все это будет собрано и глубоко оценено, разумеется, в свое время. Вот эти-то любители, такого рода, как П. М. Третьяков, они еще дороги тем, что они призывают всех нас, потому что вы все любители, к тому, чтобы к художнику отнестись со всевозможной любовью. Кто может ему помочь физически—пусть поможет, кто может помочь любовью, советом—пусть поддержит, не щадя ни своих средств, ни своего чувства; знайте, что все эти люди, при всей скромности, сторицей возвратят вам все ваши услуги; они будут современем тем, чем вы будете гордиться; они дадут вам оправдание не только перед людьми, они дадут вам оправдание перед самим богом, потому что искусство дает самое высшее произведение, самого человека, и потому только это искусство так и дорого; потому мы все здесь и собрались, что мы знаем, что ни картины, ни мрамор, ни холст, никакие внешние стороны искусства не дороги, а дорога та разница, которая показана между тем, чем мы должны быть, и тем, что мы есть...

ПРИМЕЧАНИЯ

Николай Николаевич Ге был украинец по матери, по отцу—француз. Не закончив университета, он в 1850 г. поступает в Академию художеств, в класс профессора Басина.

Получив золотую медаль за программу «Саул у Аэндорской волшебницы», Ге в 1857 г. уезжает за границу. Побывав в Германии, Франции, Швейцарии, он поселяется в Риме. Первые произведения здесь—эскизы на темы из античной жизни: «Смерть Виргинии», «Разрушение Иерусалимского храма» (гос. Третьяковская галлерея), написанные в манере Брюллова. В пейзажах реалистическая трактовка пространства и света говорит о влиянии пейзажных работ А. Иванова. Ге чувствует неудовлетворительность академической выучки, стремится преодолеть влияние Брюллова. Он уезжает из Рима, поселяется во Флоренции и лишь здесь, в работе над большой картиной «Тайная вечеря» (гос. Русский музей), как бы находит себя. Привезенная в 1863 г. в Петербург, эта картина была встречена сочувственно передовой критикой, в том числе и Салтыковым-Щедриным. В изображении евангельского сюжета художник отказался от традиционно-церковной трактовки темы. Свободная композиция имела своей целью показать прежде всего драматическую основу изображенного; внутренняя напряженность усиливалась эффектом освещения.

В 1867 г. Ге заканчивает картину «Вестники воскресения» (гос. Третьяковская галлерея), а двумя годами позже—«Христос в Гефсиманском саду» (гос. Третьяковская галлерея).

Но эти произведения на темы из жизни Христа квалифицируются властями как несоответствующие евангельским описаниям, выставка картины «Вестники воскресения» запрещается. Эти обстоятельства заставляют Ге изменить намеченный им путь религиозного живописца. Примыкая к организовывающемуся Товариществу передвижных выставок, он экспонирует здесь картины на исторические темы.

Первая картина «Петр и Алексей» (гос. Третьяковская галлерея), написанная в приемах натурализма на сюжет из национальной русской истории, возвращает художнику былую славу творца «Тайной вечери». Однако «Екатерина у гроба Елизаветы» (гос. Третьяковская галлерея) заставляет снова пережить разочарование.

Новые неудачи и материальная нужда побуждают Ге расстаться с Петербургом. В 1876 г. он уезжает на Украину, в хутор Плиски, где остается до конца своей жизни. Здесь, занявшись сельским хозяйством, Ге на первых порах совсем забрасывает искусство.

В начале 80-х годов происходит знакомство художника с Л. Н. Толстым. Это способствует оформлению его толстовских убеждений. Ге в личном физическом труде по-новому разрешает для себя идею полезного служения обществу. Однако в конце концов Ге возвращается к искусству и через него проповедует толстовское понимание христианства.

В работах этого времени Ге достигает все большей экспрессивности выражения. В простой и четкой по своей композиционной схеме картине «Что есть истина?» (гос. Третьяковская галлерея) в противопоставлении фигур Христа и Пилата находит свое выражение идея противопоставления, борьбы двух философских систем. Излюбленный художником эффект освещения насыщает особой экспрессивностью динамичную композицию «Синедриона» (гос. Третьяковская галлерея). Неоконченная картина «Голгофа» (гос. Третьяковская галлерея) и последнее произведение Ге—плод десятилетних исканий—«Распятие» (собрание сына художника в Женеве) экспрессивностью рисунка и цвета достигают необычайной силы эмоционального воздействия.

Основная идея Ге—дать через изображения Христа образ страдающего человека, проповедь евангельской легенды с целью побудить к нравственному совершенствованию. Критика официальной религии в творчестве Ге, подобно толстовству, имела свое революционизирующее значение; однако противопоставление этой религии нравственных идеалов смирения, подобно тому же толстовству, обнаруживало всю ограниченность и утопичность этой критики.

На протяжении всей своей деятельности, наряду с большими картинами, Ге писал довольно много портретов; в последовательном ряду их сказались черты общей эволюции творчества художника. Ряд работ и в этой области сделан под влиянием портретов Брюллова. Написанный во Флоренции в 1867 г. портрет Герцена (гос. Третьяковская галлерея) показывает высокое мастерство художника в этом жанре. Портрет Толстого (гос. Третьяковская галлерея, 1884), дающий проникновенное изображение писателя-мыслителя, сидящего у стола за рукописью «В чем моя вера», интересен глубокой психологической выразительностью, тенденцией к живой, обобщенной передаче формы, живописной обработкой деталей. Написанный в 1893 г. портрет Петрункевич (гос. Третьяковская галлерея), на фоне освещенного из глубины пейзажа, говорит об интересе художника к проблеме plein-air'а.

Живя и работая в эпоху интенсивного сложения буржуазной культуры и следуя в развитии своей живописной манеры за ее искусством, Ге всей идеологической направленностью своей, идейным содержанием своего творчества отрицал ее с позиций толстовства.

* * *

1. Оригинал письма находится в архиве Института русской литературы Академии наук СССР (бывш. Пушкинский дом). Публикуется впервые.

2. Картина «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» написана в Петербурге в 1871 г. Находится в гос. Третьяковской галлерее. Повторение картины находится в гос. Русском музее в Ленинграде.

3. Картина «Тайная вечеря» написана во Флоренции в 1863 г. Находится в гос. Русском музее в Ленинграде. За эту картину художник получил звание профессора.

4. Все публикуемые письма Н. Н. Ге к Т. Л. Толстой, а также письмо к М. Л. Толстой воспроизводятся по книге «Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге». Переписка. Вступительная статья и примечания С. П. Яремича. Academia, М.—Л., 1930.

5. Н. Н. Ге посылает Т. Л. Толстой заметку С. П. Яремича «По поводу брошюры А. Р. «Иуда предатель». Заметка эта опубликована А. Рождественным в журнале «Казанский музейный вестник», 1921, № 3—6.

6. Картина «Совесть» (Иуда) написана на хуторе Плиски, бывш. Черниговской губ., в 1891 г. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

7. А. С. Рождественным была написана статья «Иуда предатель на картине Н. Н. Ге», опубликованная в газете «Казанские вести», 1892, № 535 и 536. В этой статье он полемизировал в защиту Н. Н. Ге с Н. К. Михайловским, посвятившим картине «Совесть» статью «Письма о разных разностях», опубликованную в газете «Русские ведомости», 1891, № 83.

8. Автор имеет в виду картину «Распятие», находящуюся в собрании сына художника в Женеве. Вариант картины находится в Люксембургском музее в Париже.

9. С. П. Яремич, комментируя письма Н. Н. Ге, указывает: Rich, Antony. The Illustrated companion to the Latin Dictionary and Greek, Lexicon; forming a glossary of all the words representing visble objects connected with the arts, manufactures, and every-day life of the Grecks and Romans; with representations of objects from the antique. London, 1849. Н. Н. Ге пользовался французским переводом, изданным в Париже в 1859 г.

10. С. П. Яремич указывает статью С. М. Волконского «Художественное наслаждение и художественное творчество».

11. Речь на первом съезде русских художников и любителей художеств, созванном в 1894 г. по поводу передачи Москве в дар галлереи П. и С. Третьяковых.

12. Н. Н. Ге имеет в виду две картины В. Г. Перова: «Суд Пугачева», 1879, находящуюся в гос. Русском музее в Ленинграде, и «Никита Пустосвят», 1881, находящуюся в гос. Третьяковской галлерее.

13. «Мученики христиане в Колизее», 1864. Находится в гос. Русском музее в Ленинграде.

14. «Княжна Тараканова», 1864. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

15. «Шутники», Гостиный двор в Москве, 1865. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

16. «Порожняки», 1871. Эскиз картины 1871 г. и повторение ее, написанное в 1872 г., находятся в гос. Третьяковской галлерее.

17. Коллекция П. и С. Третьяковых была передана городу 15 сентября 1892 г.

18. *М. М. Антокольский.*

19. В архиве гос. Третьяковской галлереи имеются следующие письма Л. Н. Толстого к П. М. Третьякову о Н. Н. Ге:

1. Павел Михайлович!

Я вчера увидал картину Ге «Что есть истина». И теперь пишу в Америку моим друзьям там письма об этой картине. Ее везут туда на-днях. Я ее видел, и она мне более не нужна. Те русские, которые видели ее, она им тоже больше не нужна, те, которые не увидят ее, если она, по всей вероятности, останется за границей, не увидят ее, как не увидали бы ее американцы, если бы она осталась в России. Я ни в каком отношении не признаю патриотизма, тем более в деле просвещения. Где бы ни разносить свет—все равно, только бы разносить. И потому я пишу Вам об этой картине не потому, что для себя или для России желаю, чтобы картина осталась в ней, а пишу только для Вас.

Выйдет поразительная вещь: Вы посвятили жизнь на собирание предметов искусства живописи и собирали под ряд все для того, чтобы не пропустить в тысяче ничтожных полотен то, во имя которого стоило собирать все остальные. Вы собрали кучу навоза для того, чтобы не упустить жемчужину. И когда прямо среди навоза лежит очевидная жемчужина, Вы забираете все, только не ее.

Для меня это просто непостижимо. Простите меня, если оскорбил Вас и постарайтесь поправить свою ошибку, если Вы видите ее, чтобы не погубить все многолетнее дело. Если же Вы думаете, что я ошибаюсь, считая эту картину эпохой в христианском, т. е. в нашем истинном искусстве, то, пожалуйста, объясните мне мою ошибку.

Но, пожалуйста, не сердитесь на меня и верьте, что письмо это продиктовано мне любовью и уважением к Вам, про содержание моего письма к Вам никто не знает.

Любящий Вас Л. Толстой.

2. Спасибо за доброе письмо Ваше, почтенный Павел Михайлович. Что я разумею под словами: «картина Ге составит эпоху в истории христианского искусства»? Следующее: католическое искусство изображало преимущественно святых, мадонну и Христа, как бога. Так это шло до последнего времени, когда начались попытки изображать его как историческое лицо. Но изображать как историческое лицо то лицо, которое признавалось веками и признается теперь миллионами людей богом, неудобно, неудобно потому, что такое изображение вызывает спор. А спор нарушает художественное впечатление. И вот я вижу много всяких попыток выйти из этого затруднения. Одни прямо с задором спорили: таковы у нас картины Верещагина, даже и Ге «Воскресение», другие хотели трактовать эти сюжеты как исторические: у нас Иванов, Крамской, опять Ге «Тайная вечеря». Третьи хотели игнорировать всякий спор, а просто брали сюжет, как всем знакомый, и заботились только о красоте (Доре, Поленов). И все не выходило дело. Потом еще были попытки свести Христа с неба как бога и с пьедестала исторического лица на почву... (неразборчиво) обыденной жизни, придавая этой обыденной жизни религиозное освещение, несколько мистическое. Таково Ге «Милосердие» и французского художника Христос в виде священника, босой среди детей, и др. И все не выходило. И вот Ге взял самый простой и теперь понятный, после того как он его взял, мотив: Христос и его учение не на одних словах, а и на словах и на деле в столкновении с учением мира, т. е. тот мотив, который составлял тогда и теперь составляет главное значение явления Христа, и значение не спорное, а такое, с которым не могут быть согласны и церковники, признающие его богом, и историки, признающие его важным лицом в истории, и христиане, признающие главным в нем его практическое учение; на картине изображен с совершенной исторической верностью тот момент, когда Христа, видимо, мучили, били, толкали из одной кутузки в другую, от одного начальства к другому и привели к губернатору, добрейшему малому, которому дела нет ни

до Христа, ни до евреев, ни еще до какой истины, о которой ему, знакомому со всеми учеными и философами Рима, толкует этот оборванец,— ему дело только до высшего начальства, чтобы не ошибиться перед ним. Христос видит, что перед ним заблудший человек, заплывший жиром, но он не решается отвергнуть его по одному виду и потому начинает высказывать ему сущность своего учения. Но губернатору не до этого, он говорит: какая такая истина, и уходит. И Христос смотрит с грустью на этого непронизываемого человека. Таково было положение тогда; таково положение тысячи, миллионы раз повторяется везде между учением истины и представителями сего мира. И это выражено на картине. И это верно исторически и верно современно и потому хватает за сердце всякого того, у кого есть сердце. Ну, вот такое-то отношение к христианству и составляет эпоху в искусстве, потому что такого рода картин может быть бездна и будут. Пока до свидания.

Любящий Вас Л. Толстой.

ПОЛЕНОВ ВАСИЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ

(1844—1927)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ[1]

Письмо И. Е. Репину

15 февраля 1873 г.

Дорогой друг, собираюсь тебе писать вот уже много времени, да из этого все толку не выходит, авось теперь что-либо выйдет. Ты, конечно, знаешь, что я путешествую по загранице уже около восьми месяцев, одним словом, с тех пор, как мы с тобой в Москве через решетку говорили. В разных местах побывал, много разных чудес перевидел и теперь нахожусь в вечном городе, престольном Риме. Видел я горы, большущие-пребольшущие, озера зеленые-презеленые, видел реки разных размеров, текущие не медом и млеком, а больше помоями, наконец, видел груды векового мусора, накопившегося и накопляющегося в городе, которому предстоит, как полагают, вечность; много чего и другого видел и все-таки скажу, что наша плоская возвышенность роднее и симпатичнее мне, чем все эти чудеса, и не раз являлось желание убежать отсюда и прикатить к вам посмотреть, как у вас живут-могут. Здесь в Риме жилось пока отлично в некоторых отношениях, но чисто от случайных событий и нисколько от римской свободной жизни. Сам Рим—как бы тебе сказать, нето чтобы не хорош, и климат в нем по временам славный, и небо бывает иногда действительно довольно темное, итальянское, и пейзаж вокруг не похож на российский, а несмотря на то, он какой-то мертвый, отсталый, отживший. Существует он... (слово неразборчиво) сколько веков, а даже и типичности нету, как в немецких средневековых городах, где с одной стороны улицы на другую можно из верхних окошечек руку подавать, а влюбленная немецкая парочка может даже целоваться.

Нет в нем той красоты, которая так пленяет в новых европейских центрах, Париже, Вене, Петербурге. Нет в нем и жизни своеобразной, собственной, а весь он как будто существует для иностранцев, все эти выкопанные и расчищенные Форумы, Базилики, Термы как будто построены для англичан и американцев.

О художественной жизни в современном смысле и помину нет, художников много, а толку мало; работают все замкнуто, каждая национальность отдельно от другой, студии их хотя и отперты, но главным образом опять же для богатых заморских покупателей, так что и искусства подгоняются к их вкусу. Во-первых, чтобы англичанину не показалось неприличным, во-вторых, чтобы не было слишком велико, дабы с удобством могло находиться в кабинете, наконец, чтобы было непременно что-нибудь, напоминающее Рим, чтобы могло служить сувениром, ну и пишется все то же и рубится все одно. Словом, Рим есть мануфактурный город, поставляющий другие промышленные места своим производством. Недавно открылась тут годичная выставка. Боже мой, что за ничтожество! У нас, на кассовой выставке[2] проглядывало какое-то движение, чуялось в будущем что-то хорошее, а тут в настоящем плохо, а в будущем и того меньше, потому что римский художник уже в первой своей картине является рутинным подражателем. Римские художники, которые стоят уже крепко, больше ловкие аферисты или, выражаясь по-русски, пролазы. Впрочем, это общее впечатление, которое производят итальянцы,—грубы, неразвиты, необразованы и такие же мошенники, как и всюду, только с оттенком трусости и подлости.

Разумеется, между ними есть исключения, есть таланты, даже очень крупные, но редко они выбиваются, а выбившись, превращаются в фабрику. Старые итальянцы меня тоже не увлекают, особенно цветущей эпохи Возрождения, начавшейся с легкой руки Буонаротти. Сам он поражает своей рельефностью и силой; что за смелость фантазии, что за умение подметить и передать самое быстрое движение, самые мимолетные повороты и выражения (внешние), наконец, что за необыкновенная плодовитость и разнообразие самих отраслей труда, все это изумляет тебя, но при всем том смотришь и приходишь к заключению, что художественного в его творениях мало.

И вот с легкой руки этого барочного титана почти вся Италия пошла писать по его следам. В Риме галлерей и музеев много, но хорошего, сравнительно, в них меньше, чем—да хоть

бы в нашем Эрмитаже. Исключая станцы Рафаэля, сикстинский плафон[3] и несколько отдельных хороших холстов, бо́льшая часть—произведения второго и третьего разбора. А главное, уж очень они все однородны и однообразны. Пока будет браниться. Скажу тебе кое-что о своей собственной персоне: не понимаю, кто мог тебе рассказать, что я шесть картин написал, я действительно хотел написать и не шесть, а больше, современем, а в голове у меня еще их больше, чем сколько когда-либо напишу, но теперь пока написал только одну, да и ту уничтожил, как увидел, что вздор делаю,—сначала я принялся было усердно за работу, и дело пошло недурно, вдруг я попал в такую круговоротную струю, что совершенно завертелся в суете мирской, а о своем собственном, аскетическом подвиге и забыл... теперь уже не знаю, оставаться ли в Риме или удрать. Художник, пока работает, должен быть аскетом, но влюбленным аскетом, и влюбленным в свою собственную работу и ни на что другое свои чувства не тратить... впрочем, я, может, и вру, иногда наоборот совсем бывает, а дело только выигрывает. Поэтому прощай покуда, мой поклон Савицкому, Макарову, Урлаубу и другим всем друзьям и товарищам. Напиши, что делаешь ты, они все, что наша касса, как ее дела, она меня очень интересует, вообще опиши подробнее все, что ни на есть у вас в Питере.

Твой В. Поленов.

Письма П. Ф. Исееву

Париж, 16—17 декабря 1873 г.

Многоуважаемый Петр Федорович!

Получил я через Вас, от Совета Академии, первое предостережение о том, что худо себя веду и не исполняю данных мне от Академии предписаний. Действительно, я нахожу себя неправым перед ее заботливою попечительностью; очутившись на воле, я повел себя худо, как блудный сын, а не как хороший, нравственный, почитающий родителей, что делать?—уж больно хорошо на воле живется, но блудный сын под конец покаялся и я тоже,—опьянение первой минуты теперь прошло (положим, что эта минута продолжалась немного долго, больше году), но я принял твердое намерение вести жизнь трезвую и хочу начать серьезно трудиться.

Много—и очень много хорошего тут за границей, особенно по нашей специальности; так много, что сначала голова кругом

пошла. Прежде всего я попал в Мюнхен. В Вене я этот раз не остановился, а проехал дальше.

Мюнхен в отношении искусства, с недавнего времени, стал одним из самых живых и интересных центров Европы. В первой половине настоящего столетия он, по своему направлению, совершенно походил на нашу северную столицу. Тот же искусственный классицизм господствовал тут, как и у нас. Впоследствии, объехав большую часть художественных центров Европы, я увидел, что это направление было таким повсюду, все шли за французами, только без успеха последних, потому что у французов это направление было самобытным ходом развития их искусства, а у остальных оно было только подражанием, потому и осталось ничтожным. В итальянских академиях—Венеции, Флоренции, Риме, Неаполе—всюду встречаешься с двойниками Егоровых, Шебуевых, Брюлловых и т. д. То же самое и в немецких центрах, также и в Мюнхене. Но вот является Карл Пилотти и своим здоровым и простым взглядом на дело совершенно преобразовывает школу. Теперь там столько молодых свежих сил, столько различных направлений, самобытных талантов, что любо смотреть. Невольно попадаешь в этот круговорот работы и сам начинаешь горячо заниматься (теперь я очень сожалею, что дольше там не пробыл). Уж не говоря про количество художников, их насчитывают, старых и молодых, даровитых и бездарных, до полторы тысячи всевозможных национальностей, а только, взяв качество, можно найти в своем роде первоклассных европейских талантов. Особенно интересны и симпатичны для меня мюнхенские субъективные колористы: Ганс Макардт, Габриель Макс, Беклин, Ленбах. Правда, Макардт уже не в Мюнхене, а в Вене, и теперь, кажется, поселился во Флоренции, но я его все-таки причисляю к мюнхенцам, так как он вышел из школы Пилотти, подобно Максу, и первые его работы, составившие ему такое громкое имя, вышли из мюнхенской студии. Все названные мною художники представляют собой совершенно оригинальные явления, хотя все принадлежат к субъективному направлению. Макардт—это необузданный фантазист, который в своих картинах достигает чего-то музыкального, в его живописи слышится страстная мелодия с роскошной и причудливой гармонизацией. Его «Чума во Флоренции», с которой я познакомился в Петербурге, сильно меня поразила. Впоследствии я видел еще несколько его вещей, из них особенно мне понравилась маленькая картинка, в галлерее Рачинского в Берлине,

изображающая молоденьких силенов и фавнов, несущих вакханочку. Макс поражает своей необыкновенной простотой и действительностью, доходящей чуть не до фотографичности; но чем больше всматриваешься и углубляешься в его картины, тем шире открывается перед вами горизонт, тем больше находишь творчества, вдохновения и глубоко-поэтического чувства, настроенного всегда к печальному и доходящего в иных произведениях до высокого драматизма. В первый раз я увидел произведения этого художника у нас, на постоянной выставке, там случайно продавалась одна из его картин, именно «Гретхен перед Мадонной» на слова из гетевского Фауста: «Ach neige, du Schmerzensreiche, dein Antlitz gnaedig meiner Noth»* или еще вернее картина изображала несколько стихов... (слово неразборчиво): «Wer fühlet, wie wühlet der Schmerz mir im Gebein? [und[was mein armes Herz hier banget, was es zittert, was verlanget»** и т. д. Потом я видел много работ этого замечательного художника, частью в оригиналах, частью в фотографиях. Особенно сильное впечатление произвел на меня его «Мефистофель в платье Фауста». Глядя на это худое, костлявое лицо, эти тонкие сжатые губы, этот всеотрицающий, мертвящий взгляд, так и слышатся слова: «Verachte nur Vernunft und Wissenschaft des Menschen allerhöchste Kraft***.

Потом его два поэтических создания: «Adajio»**** и «Else» из легенды Тангейзера. Даже страшная по своей реальности и вместе фантастичности «Walpurgis-Nacht-Erscheinung»***** и, наконец, его две вещи, взятые из древнехристианского мира: «Распятие святой Юлии» и «Licht»******. Последняя изображает молодую девушку-христианку, ослепленную на пытке, с заживающими ранами на руке, сидящую при входе в катакомбы и раздающую зажженные лампады входящим христианам. Во всей этой простой фигурке виден внутренний свет и непоколебимая нравственная сила, ее озаряющая, несмотря на ее внешнюю темноту и слабость[4].

---

* К молящей ты лик скорбящий склони, пойми тоску мою.

** Кто знает, как тает во мне вся сила до дна? Чем бедное сердце страдает, что дрожью его обнимает.

*** Лишь презирай ты разум, знанья луч, чем человек одним могуч.

**** Весеннее адажио.

***** Видения Вальпургиевой ночи.

****** Светоч.

Беклин по преимуществу пейзажист, но пейзаж у него тесно связан с человеком, в нем находящимся, так, что все вместе составляет общее целое, выражающее всегда какое-либо душевное состояние. Его «Пустынник», «Эхо», «Панический страх», «Обитатель ущелья» и «Убийца», «Вилла у моря»—все это картины самобытные и очень сильные по впечатлению, которое они оставляют. С его картинами я познакомился в Мюнхене в прекрасной галлерее барона Шака[5]. Там же находится несколько вещей Ленбаха, подражателя древним мастерам портретистам. Портрет монаха, голова девушки и итальянчик на солнце суть вещи, замечательные по живописи, там же в первый раз я увидел произведения Фейербаха; содержание своим картинам он берет из греческого античного мира и из Евангелия. Из жанристов, которых в Мюнхене много, очень замечателен Гизис (родом грек), в выражении лица не уступает дюссельдорфским жанристам, и Дефрегер, отличающийся жизненностью своих картин; из баталистов особенно талантливы два поляка: Брант и Геримский. Кроме того, в Мюнхене множество пейзажистов, обрабатывающих тоже субъективно колористическое направление, «Stimmung»*, как они его называют. Из них особенно хорош маринист Болонаки (венгерец). К сожалению, большинство и лучшая часть произведений этих художников не остаются у нас, а перебираются к нашим заатлантическим друзьям. Я был у некоторых мюнхенских знаменитостей в мастерских и был особенно хорошо принят Пилотти. Он меня принял как себе равного художника, если не по достоинству, то по стремлению. Таким же образом я был принят Морелли в Неаполе, но об этом речь впереди. Пилотти расспрашивал меня про нашу Академию, про ее направление, про мои личные работы и намерения—словом, сразу поставил меня почти на дружескую ногу. Я, разумеется, воспользовался таким расположением и расспрашивал у него обо всем, что меня интересовало. Между прочим, он рассказал мне, как он прошел свою школу, как он, будучи учеником сперва Корнелиуса, потом Шнора, впал в уныние от их мертвенности и выдуманных принудительных форм, как он бросил все это и один стал работать с натуры; «Einen besseren Lehrer gibt es nicht, mein lieber Freund»**, сначала все с натуры и только с натуры, не подражая

---

* Настроение.

** Нет лучшего учителя, милый друг.

никому; поэтому молодому художнику лучше начинать с так называемого жанра, т. е. с картин, которые он берет прямо непосредственно из жизни окружающей, и только стоя твердо на реальной жизненной почве, переходить к исторической живописи, ибо только тогда картина будет своим собственным произведением, и без строгого изучения натуры всегда впадешь в подражание или ничтожество. Кроме Пилотти, я был у Каульбаха, он занят опять огромным картоном «Время Нерона», по композиции похожим на две берлинские его фрески, «Рассеяние народов» и «Разрушение Иерусалима»[6]. К сожалению, я не мог познакомиться с Максом, в студию к себе он никого не пускает, а притом его в то время в Мюнхене не было. С некоторыми молодыми мюнхенскими художниками я познакомился через Шпринга, бывшего ученика нашей Академии. Приехав в Мюнхен, ему удалось попасть в мастерскую к Дицу, одному из наиболее знаменитых мюнхенских учителей, что очень трудно, и успехи, которые он сделал, поразительны. Хороша в Мюнхене Старая пинакотека[7], чудесные есть Рембрандты, Вандики и несколько Боуеров (тенерсовского направления, но с бóльшим талантом и жизнью, чем Тенерс), которых, насколько могу теперь припомнить, у нас в Эрмитаже нет. Зато таких голов и вообще такой коллекции Рембрандта, как у нас, нигде я не встретил—ни в Париже, ни в Дрездене, ни в Мюнхене, не говоря уже об Италии.

Из Мюнхена сделал я небольшое путешествие в Вюртемберг по рекам Неккеру и верховьям Дуная; осматривал старые города, замки и сделал несколько этюдов, так как я собирался написать картину из средневекового германского быта. Потом в Италии был увлечен другим и только теперь думаю начать ее. Остаюсь преданный Вам

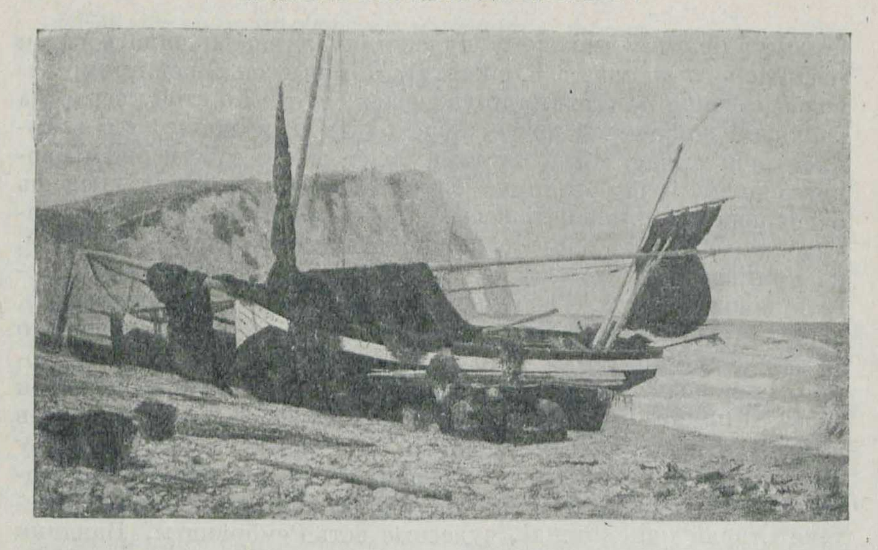
В. Поленов.

Париж, 2 января 1874 г.

Из Мюнхена я отправился через Бреннер в Италию. Venezia la bella* действительно красавица, но не в нашем смысле, т. е. не в смысле красоты городов XIX века,—она и грязна, и воздух в ней не всегда душист и свеж, но это ничего от ее собственной красоты не отнимает, она так оригинальна со своими

---

* Прекрасная Венеция.



В. Д. Поленов. Этрета.

дворцами, церквами, каналами, черными красивыми гондолами, своей характерной архитектурой, что представляется проезжему путнику чем-то фантастическим, каким-то волшебным сном.

В Академии художеств я в первый раз встретился с Паоло Веронезе во всей его блестящей красоте. Из старых южных мастеров я никого не знаю, кто бы мне так полюбился, как он. Тициан бесспорно хорош, он часто тоньше Веронеза, я долго восхищался его изящными произведениями, в особенности его гениальным взятием на небо, но Веронез имеет что-то притягательное, в него влюбляешься; сживаешься с его жизнью или, вернее, с жизнью изображаемых им людей, потому что он изображает свою Венецию, какою она была при нем, полную одушевления и красоты. Из старых мастеров я другого не знаю столь объективного реалиста. Как выражение объективного колорита (т. е. колорита красоты, в противоположность субъективному колориту, колориту настроения или выражения чувства) Веронез, как мне кажется, стоит на самой высокой ступени, до которой доходило это направление. Положим, что на это мне могут возразить, что колорит есть дело личного вкуса, что живопись Гвидо Рени нравилась Брюллову больше всего, что он видел, что он даже не замечал венецианцев коло-

ристов, увлекаясь пуристами, эклектиками, тогда как живопись Гвидо Рени представляется нам лишь только сырым подбором красок, не имеющих никакого отношения ни к свету, ни к воздуху, ни к материи. Точно так, как и Рубенс считался прежде великим колористом, тогда как Рембрандт у пуристов почти ничем не считался. На таковое возражение отвечать очень трудно, мерила действительно нет. Наука, которая до сих пор не пришла к мало-мальски ясному определению красоты линии, хотя работает над этим вопросом значительное время, почти не касалась логического уяснения красоты и выражения тона,—но возвращаюсь опять к Веронезу.

Веронез объективен не только со стороны колорита, но и со стороны изображаемого им события он объективнее всех других итальянцев. Венеция и Веронез—это одно и то же, его небо, здания, люди и по сию пору остались, последние только обнищали, измельчали, потеряли свое политическое и эстетическое значение и подобно остальной Европе променяли свои художественные одеяния на современный прозаический костюм. Впоследствии, всюду, где только я ни встречал Веронеза, он все больше и больше овладевал моею симпатиею. Под конец так им увлекался, что дорожил каждой его безделушкой, каждым его мазком, подобно тому как дорожишь каждым словом, каждым взглядом любимого человека. В остальной Италии его очень мало, но в Берлине, Дрездене и Париже есть много хороших его произведений. В Дрездене особенно все мое внимание было им поглощено. Из частных наблюдений, сделанных мною во многих галлереях и выставках, я пришел, по поводу колоритов, к такому общему выводу: германское племя давало прежде и дает теперь субъективных колористов: Рембрандта в XVII веке и мюнхенцев в настоящее время, а романское—объективных: венецианцев и испанцев в эпоху Возрождения и французскую школу колористов теперь.

Очень интересен Карпаччио, наивность его часто доходит до смешного, но при всем том он крайне симпатичный художник и чистокровный натуралист. Сделав несколько самостоятельных вещей, я с большим удовольствием исполню с него копию, заказанную мне его высочеством для Академии.

Флорентинские галлереи богаты превосходными вещами. Тут больше все со старыми знакомыми встречаешься, которых знал лишь прежде по гравюрам или чертежам, а теперь знакомишься лицом к лицу. Весьма приятное знакомство. Чудесные пор-

треты Тициана и большое собрание изящнейшего из средних итальянцев-идеалистов—Andrea del Sarto*. Но говоря откровенно, к ним, а тем более к позднейшим эклектикам я остался холоден. Не понимаю их идеализма. Слишком много в них искусственного, а искусственность есть, по моему мнению, один из злейших врагов искусства. Напротив, меня особенно заинтересовали флорентинцы-реалисты, так называемые прерафаэлиты: Gioto, Lippi, Boticelli, Pinturicchio, Ghirlandajo, Bigordi, Perugino и много других**. Особенно понравилась мне в них эта простота, с которой они относятся к искусству и действительности.

Конечно, подражать им, к чему некоторые европейские художники в последнее время стремились, неправильно. Это то же самое, если бы взрослый человек стал из себя представлять наивного младенца, по меньшей мере это вышло бы странным. Проходя по узкому коридору, ведущему из галлереи Uffizi[8] в Palazzo Pitti[9], я не ждано, не гадано встретился со всею коллекцией рембрандтовых офортов, выставленных в витринах, вот искусственности нет, одно чистое искусство.

В Риме я остановился и хотел заняться. Материалу и мыслей было много, даже слишком много,—я принялся работать. Сначала дело шло удачно, я был очень доволен и делал хорошие предположения для будущего, но слишком поспешная радость не всегда приводит к добру, работа пошла все хуже и хуже и, несмотря на старанье осилить неудачу, я не смог... я оставил все и уехал из Рима... Да—высокое дело искусство—но и трудное дело... Будучи в Неаполе, я постарался познакомиться с Морелли. Этот художник сильно увлек меня в 1867 г. на всемирной парижской выставке, я так мало ожидал встретить в итальянском отделе что-либо подобное, что был поражен. Но произведения Морелли хороши не потому только, что вокруг него в Италии мало художников, выходящих из ряда посредственностей, картины его, стоя среди самых крупных произведений остальной Европы, и тут блистали, как драгоценные камни.

Как они приветливы, эти великие люди Западной Европы, они держат себя с простым смертным просто, радушно, человечно. Как в Мюнхене у Пилотти, так и тут испытали мы такое теплое чувство, пройдя к Морелли (я был с Репиным). Он показывал нам свои этюды, эскизы, начатые картины, написал нам

* Андреа дель Сарто.

** Джотто, Липпи, Ботичелли, Пинтуриккио, Гирландайо, Бигорди, Перуджино.

собственноручно дозволение осмотреть галлерею Фанвиллера, где находятся почти все его самые лучшие произведения, так как иначе в эту галлерею нет доступа.

В этой галлерее, между прочим, находятся его глубоко-поэтическая и полная жизни картина «Тассо, читающий свои стихи Элеоноре», потом «Герцог Ларасский над черепом друга», «Помпейская баня» и еще несколько вещей. Но как плохо итальянцы ценят и заботятся о своих новых мастерах—я нигде не мог найти фотографий с картин Морелли, и когда спросил у него самого об этом, то он не знал, на кого мне указать. Подобным равнодушием был встречен и другой итальянский молодой художник, именно Фаруфини; талантом он стоял выше современного искусства, но, несмотря на все старания, всюду терпел неудачу; кончил он тем, что за бесценок распродал свою мастерскую, занялся фотографией, но, потерпев и тут фиаско, отравился. Я помню, как Чистяков уничтожил наши программы, принеся маленький эскиз Фаруфини и поставив его рядом с нашими большими холстами. Не гневайтесь на мое откровенное писание, добрейший Петр Федорович, остаюсь преданный Вам

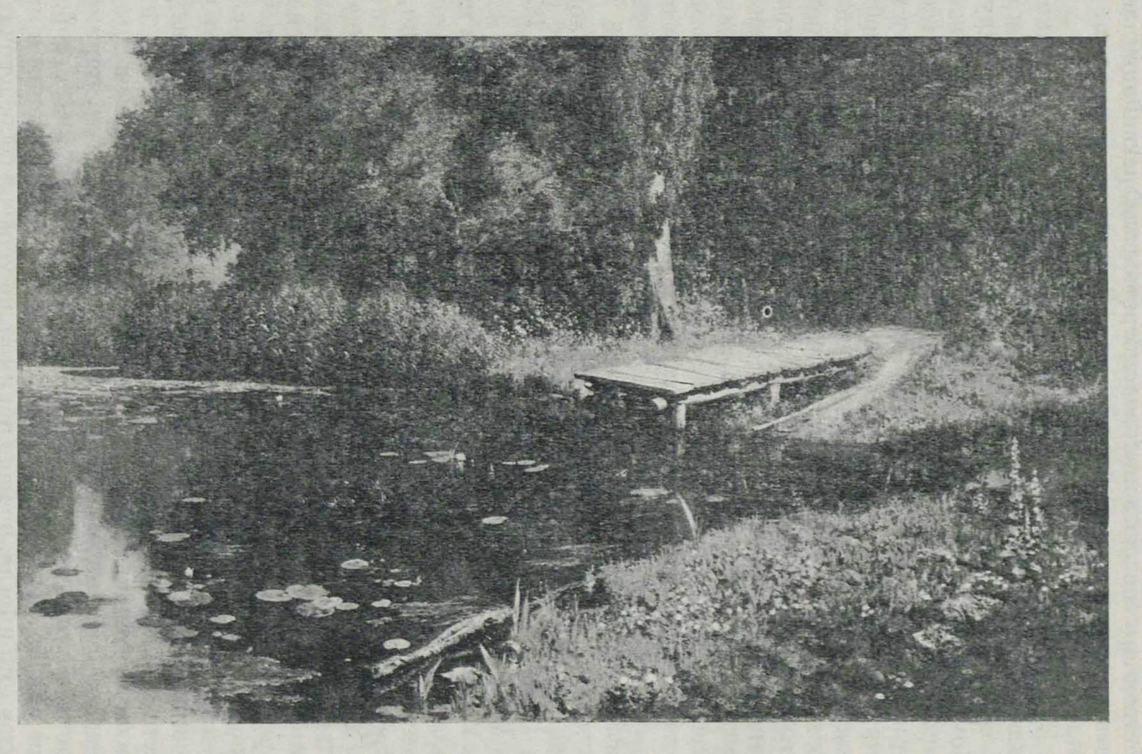
В. Поленов.

Париж, 2 марта 1874 г.

Милостивый государь Петр Федорович!

Извините меня за ошибку при франкировании первого письма, мне совестно, что Вам пришлось заплатить вдвое, это все от непростительной рассеянности, от которой надо, однако, отделаться.

Уезжая из Рима во второй раз, я направился к столице новой германской империи. Не стану ее описывать, а скажу только о том, что меня всего более там заинтересовало. В картинной галлерее и скульптурных залах Берлинского музея я нашел очень много любопытного. Глядя на огромное собрание слепков с греческих антиков (если не ошибаюсь, то это самая полная коллекция в Европе), расположенных, по возможности, в научно систематическом порядке, я впервые стал немного постигать высокую степень красоты античной пластики. Искалеченные обломки фронтонов Парфенона[10], его фризы частями, кариатиды Эрихтея[11], некоторые круглые статуи—удивительно хороши, они сильно меня поразили. В Петербурге в Академии я любовался ими иногда, но мало понимал, не успевал сосредоточиться. А тут, один-одинешенек во всей Германии, я без всякой помехи,



В. Д. Поленов. Заросший пруд.

целые дни проводил перед ними, всматриваясь в эти строгие, спокойные и неуловимо-красивые формы. Что за бездонное море—искусство, или, выражаясь по-русски: чем дальше в лес, тем больше дров! Какое неисчерпаемое разнообразие мотивов форм, содержания находится для него в жизни, и, однако, как трудно дается понимание этих ее проявлений, а тем более проявления их в искусстве. Чем больше видишь, чем больше изучаешь и углубляешься, тем осмотрительнее становишься в своих приговорах и тем строже делаешься к себе: и это прекрасно и то чудесно, и не знаешь, где же альфа и омега, на чем остановиться, чего придерживаться... Но дело в том, что великие создаватели ничего не придерживаются, кроме своего творческого гения. И редко же они появляются! Только следя за историческим ходом развития искусства, видишь, сколько надо подготовки, какую вековую школу проходило искусство перед появлением великого человека, которому удается вывести общее заключение из целой школы, из целого направления. После долгой работы и длинного ряда представителей в средней Италии являются Буонаротти и Рафаэль, в Венеции—Тициан и Веронез, в Испании—Веласкез и Мурильо, на севере—Рембрандт и Ван Дейк. В наше время тоже появился такой талант, который должен был сделать общий вывод из французской школы, но ему не суждено было судьбой это осуществить, слепой случай вырвал его из жизни в минуту, когда он только что начинал свой могучий полет, я говорю об Henri Regnault (Анри Реньо), убитом 14 января 1871 г., вечером, накануне капитуляции Парижа. Ему было 28 лет. Да, эта потеря значительнее пяти миллиардов, двух провинций и нескольких крепостей.

Заговорив о гениальных представителях школ, я позволю себе несколько отступить от моего рассказа и высказать некоторые составившиеся у меня убеждения по поводу академии и мастерской, выведенные мною из наблюдений над прежним и настоящим искусством. Мне кажется, что школа (употребляя здесь это слово в техническом смысле, т. е. в смысле науки, выведенной долголетней, иногда вековою практикой) имеет огромное значение в искусстве и именно школа, образующаяся в мастерской, какою она образовалась тут, на Западе, напротив, академия играет здесь второстепенную роль, как в Италии, так и в Германии, так и во Франции, особенно теперь, тогда как мастерская составляет ту силу школы, из которой выходят великие мастера. Несмотря на большие достоинства академии

и, так сказать, гуртового обучения, оно имеет значительные невыгоды. Главным образом они состоят: во-первых, в коллективности преподавания, а во-вторых, в методичности и сухости, следствием чего результаты, несмотря на кажущуюся быстроту, для самобытности искусства, очень медленны, а движение искусства безжизненно. Обучить человека быть художником—дело нетрудное, но дать возможность таланту цельно развернуться—задача очень не легкая. Совершенно другое влияние имеет мастерская на художественное развитие и самобытность произведений учащихся. С теоретической точки оно может показаться странным, как мастерская может развивать самобытность, тогда как в ней больше подчинения личному направлению мастера, чем в школе или академии, где больше общности и больше правильности. Но на деле именно эта правильность, эта общность, это отсутствие живого примера, а часто и живого слова и составляют слабую сторону академий. Положение наставника в отношении наставляемого там и тут различно. В школе или академии наставник—назначенный и имеет настолько общего с учениками, насколько продолжается его класс. В мастерской же, напротив,—выбранный, уважаемый и любимый учитель. Отношения его определяются не количеством, а качеством. Поэтому мастерская имеет незаменимое значение для искусства, она должна оставлять за собой школу и академию. Это можно проследить во всех эпохах художественной жизни и подтвердить множеством примеров как из минувшего времени, так и настоящего. Преимущество академии перед мастерской заключается в неограниченности количества учеников, так как в академии и школе—обучение одинаково методически—ровно, сколько учеников ни будь, лишь бы место позволяло, поэтому и результаты равные. В мастерской же все обусловливается практикой и зависит больше от хода самого дела, чем от априористической теории, поэтому и результаты неравные. Но зато качественно они неизмеримо выше академических, как мы это видим на Западе. Правда, в мастерской образ представлений, приемы и манеры учителя передаются ученику, но это только имеет влияние на посредственностей, а даровитый ученик не остается при них, они служат ему только подготовкой к самобытной работе. Учение в мастерской заменяет ему добывание собственным трудом и опытом того, что уже известно и что передается гораздо полнее, яснее и проще мастером, чем преподавателем в школе. В мастерской методу заменяет школа, опять

в техническом смысле слова. Но так как мастерская есть произведение историческое, то она с трудом может быть прилагаема там, где сама жизнь еще не подготовила к этому почвы и в самом обществе не появилось в ней потребности, а если и применялась без надобности, то и оставалась без успеха. Академия, напротив, есть искусственное средство распространения образования, поэтому она всюду приложима и почти всюду с одинаковым успехом. Академия принесла большую пользу там, где историческая жизнь народа не дала ему возможности самобытно развиться и создать самобытное искусство, но она имела обычно насколько положительную, настолько и отрицательную пользу. У нас, в России, мастерская в том виде, в каком она существует в Западной Европе, к сожалению, еще не появлялась. В Европе мастер, или, лучше сказать, учитель есть художник в широком смысле слова, а ученик его—не подчиненный школьник, они равны с ним, если еще не по достоинству, то по одушевлению одним делом, одной целью, они товарищи по труду. В их отношениях нет ничего формального, иерархического, особенно к молодым обоего пола. Всюду, где только я мог расспросить о подобных мастерских или самому их увидать, я всюду пользовался случаем познакомиться на деле с их жизнью и работою, и всюду— в Мюнхене, Неаполе, Париже, всюду находил тот же живой и свободный дух, царивший в них, а с этим вместе огромное, почти безграничное уважение и любовь к учителю, между учениками и ученицами, несмотря на то, что многие из них ясно сознавали его недостатки и слабости.

Вот те убеждения, по поводу художественного образования и развития, к которым я пришел при изучении европейских школ старого и нового искусства; академия в Европе есть теперь не только вспомогательное средство, но живой и цельный способ обучения искусству, есть художественная мастерская, и из нее, как из жизненной среды, выходит цельный, здоровый художник, не обессиленный схоластикой, как нам показывают факты.

Извините меня за такое длинное отступление от моего рассказа, но, раз начавши, мне хотелось передать Вам все те мысли, которые меня так сильно теперь занимают. Итак, я продолжаю прерванное описание моего путешествия.

С замирающим сердцем шел я в Дрезденскую Bilder-Gallerie*. Я готовился увидеть Мадонну Рафаэля[12]. Она для европейца

---

* Картинную галлерею.

художника, да и просто для всякого туриста, составляет уже с давних пор такой же культ, как для араба черный камень в Мекке. Несмотря на множество копий, гравюр, литографий и фотографий, виденных мною, несмотря на много читанного и слышанного о ней,—все это словно парализует непосредственность действия,—все-таки это произведение произвело на меня глубокое впечатление. Не будь тут Сикста и Екатерины, которые, по-моему, охлаждают цельность впечатления и на которых сама Мадонна не обращает никакого внимания, это было бы высокое по настроению создание, оно могло бы доводить до галлюцинации, это было бы настоящее видение.

Дрезденская галлерея своим количественным объемом так велика, что сразу довольно трудно с ней освоиться. На первый раз я ограничился внимательным знакомством с моими любимцами, находящимися в ней, я разумею Paolo Verones'а (П. Веронезе) и Рембрандта. Первый хотя тут не так богато представлен, как в Венеции, но все-таки в этой галлерее много чудесных его вещей, ярко обрисовывающих его талант. Какое тонкое чувство красок, какое необыкновенное умение сочетания и подбора тонов, какая сила в них, какая свободная и широко развернутая композиция и при всем этом легкость кисти и работы, как я ни у кого не знаю! Хотя тут и есть хорошие вещи Рембрандта, но наша эрмитажная коллекция несравненно богаче.

В Берлине и Дрездене как итальянские, так и германские школы очень интересно сгруппировались. Германское собрание богато особенно древними мастерами, т. е. художниками первой эпохи Возрождения, а Дрезденская—второй эпохи и позднейшими. Припомнив мюнхенские и флорентинские галлереи, мне было очень удобно сравнить, во-первых, две различные по направлению эпохи художественной жизни Италии, а во-вторых, сравнить искусство романцев с германцами. Характерная черта первой эпохи итальянского искусства заключается в реальном направлении, тогда как второй в идеальном. Крутой поворот на идеализацию начинается собственно с Буонаротти, с легкой руки этого барочного титана, реальный объективизм древней флорентинской школы исчезает и заменяется не идеальным субъективизмом, к нему в романской расе не выражалось склонности, а идеальной условностью. Положим, что флорентинцы условны, но они условны безвинно, их условность происходит от недостатка средств, от естественного младенческого неуменья, тогда как тут уже начинается условность от избытка средств, тут

она искусственна, а поэтому действовала пагубно на последующие эпохи художественной жизни. Далее, обобщая романское и германское искусство, меня поразили следующие особенности: у романцев удивительное понимание красоты и красивости, которая им как будто врождена, но при этом скудость фантазии и способность одно и то же повторять на разные лады, с множеством более или менее значительных вариаций. Германцы, наоборот, обладают огромной фантазией и более личным миросозерцанием, чем романцы, так что, выходя из зал романских художников, уносишь впечатление чего-то красивого, но общего всему направлению школы, тогда как от германцев остается воспоминание о более или менее выдающихся личностях.

Сам я теперь работаю над картиной из средневекового германского быта. Путешествуя прошлый год по Германии, осматривал старые феодальные замки. Бродя по развалинам рыцарских бургов, а потом спустясь в долину, где крестьянское население осталось почти с теми же обычаями и в тех же костюмах, мне было представились взаимные отношения баронов с вассалами, и я задумал написать картину, взяв за фабулу одно из феодальных прав барона, а именно право, по которому всякая девушка перед вступлением ее в замужество принадлежала барону. Право это называлось jus primae noctis*.

Барон вышел под вечер посмотреть на приведенных для выбора девушек, обвенчанных в этот день[13].

Покорнейше прошу принять уверение в совершенном почтении и преданности и извинить за помарки в письме.

В. Поленов.

Письмо П. П. Чистякову

Париж, 10/22 апреля 1875 г.

Дорогой Павел Петрович, как мне было приятно узнать из писем своих, что картина моя[14] Вам нравится; ведь Вы знаете, как я ценю Ваши слова, как им верю. Я работаю довольно много. Тут, в Париже, хорошо работается, потому что много вокруг работают, а кто и не занимается нашим делом, тот интересуется им. Например, Салон (годичная выставка) составляет здесь жизненный интерес. Все говорят об этом еще до открытия, сколько нумеров прислано, сколько принято, сколько отказано.

---

* Право первой ночи.

В. Д. Поленов. Больная.

На-днях я был у одного банкира, в картинной галлерее которого находится, между другими замечательными вещами, несколько произведений Фортуни акварелью и масляными красками. Вообще в последнее время я имел случай несколько раз видеть его работы. Они мною совсем овладели, я только их теперь вижу. Что за новый небывалый взгляд на картину! Какая особенная композиция, какой удивительный рисунок, какие интересные цвета. Я помню, как Вы высоко ставили этого художника. Вы раз как-то, говоря про его картины, выразились, что от них сияние идет, и действительно правда, рядом с ними ничего не выдерживает, все тускнеет и меркнет, Мессонье кажется рыжим, деревянным, Замакойц старым, условным, а на Жерома просто глядеть не хочется, до такой степени он неталантлив. Фортуни мне спать не дает, из-за него я двумя часами раньше встаю. Он и на Реньо так же действовал. Как обидно, что такие большие люди так рано умирают!

Что у нас в Петербурге новенького и хорошенького делается? Говорят, что Передвижная выставка нынешний год очень не-

дурна? Особенно хвалят картину Максимова и пейзажи Куинджи[15]. Что Вы сами поделываете, Павел Петрович, мы часто с Репиным Вас вспоминаем. Если будет у Вас свободное время и расположение, то Вы мне доставите большую радость, написав несколько строк.

Искренно любящий Вас

В. Поленов.

Илья Вам очень-очень кланяется.

Письмо И. Н. Крамскому

Париж, 24 мая 1875 г.

...**П**осмотришь, как тут дело идет, словно по маслу, работает себе каждый в своем роде, в самых различных направлениях, что кому по душе, и все это ценится и все оплачивается. У нас главным образом значение имеет, что сделано, а тут—как сделано. Например, за медный таз с двумя рыбами платят по 20 тысяч франков, да еще в придачу считают сего медных тазов дел мастера—первым живописцем, и, пожалуй, не без резону. Это Vollon (Воллон). Но главное, чем я тут восхищен, это уменьем их осуществить свои силы и способности. Фортуни, например, этот всесторонний талант в выполнении, в содержании, в большинстве случаев мелок, он холоден и отчасти даже ограничен, но поэтому он и не ищет внутренней глубины в искусстве, ему внешняя далась, как никому, он в ней остается и делает чудеса. Он не увлекается в жизни и жизнью, а увлекается работой, за ней он торжествует; она для него праздник. У нас скажут, что это узко, но в конце концов вывод самый блестящий. Недавно была выставка и продажа всего, что осталось по его смерти (продано на миллион триста тысяч) и, между прочим, находилась неоконченная картинка, plage (приморье) неаполитанского залива, по-моему, это его шедевр, и ушла она в Америку, а могла бы попасть к нам, тут был в это время некий россиянин г. Боткин, который купил на такую же сумму конченную картину Фортуни, но сравнительно неудачную и даже ординарную, а этот настоящий бриллиант не взял, потому-де неокончено. О, бездарное непоминание и тупое безвкусие, я равнодушно об этом вспомнить не могу; могли бы иметь самую новую и лучшую вещь современного искусства, а теперь она и в Европе не осталась[16].

Искренно преданный Вам

В. Поленов.

13 Мая 93.

Многоуважаемый

Алексѣй Петровичъ

Вы выразили желанiе посмотрѣть мои этюды оставшiеся отъ передвижной. Если вамъ удобно, въ пятницу (15) между 11 и часомъ. Я буду очень радъ васъ видѣть.

Искренно преданный вамъ

В. Поленовъ

Автограф В. Д. Поленова.

Письмо В. В. Стасову

14 января 1877 г.

Что Вы, Владимир Васильевич, не только я не рассердился на Ваше письмо, а напротив, большое Вам спасибо за такое прямое отношение ко мне и к делу. Я нахожу, что Вы совершенно правы, говоря, что мне надо углубиться в самого себя, отыскать свою индивидуальность, что до сих пор я слишком бесхарактерно болтался вправо и влево, прицепляясь то к тому, то к другому. Все это как нельзя верно, но почему мне не следует оставаться в России, почему мне она ровно ни на что не нужна, этого я не понимаю и совершенно не согласен. Что я, живя за границей, в Париже, увлекался произведениями французских художников и волей, с одной стороны, а с другой—неволей, им подражал, еще не значит, что я для России никуда не годен. Положим, что моя натура не типично русская, но из этого не следует, чтобы я был французом или немцем. Что я до сих пор ничего русского не дал России, происходит от обстоятельств, т. е. гимназии и университета, не давших мне время работать то, что было моим. Получив медаль и отправившись за границу, я действительно растерялся—такое множество разнообразных и новых впечатлений и увлечений сильно сбило меня с толку, не дало сложиться определенному индивидуальному направлению, и, болтаясь, как бумажка на ниточке, то в одну, то в другую сторону, я цеплялся то за один, то за другой предмет. Если во Франции со мной происходило офранцужение, то почему же в России не произойдет обрусение? Кто знает, быть может, я теперь стану на более прямой и твердый путь? О своих симпатиях, убеждениях, направлении говорить, конечно, нечего, пустая трата времени, надо все это показать на деле, удастся мне это—хорошо, а не удастся—значит нехватило.

А какую Вы неудачную критику о Репине написали[17], мне просто обидно за Вас, положим, что и справедливо, да уж больно скучно, длинно, тяжело, мало талантливо и не остроумно. Конечно, вреда большого Репину, как многие думают, от этого не произойдет, но и пользы мало!.. простите за откровенность, не мог не высказать своего впечатления.

Не заходил к Вам до сих пор, ибо очень занят срочной работой, как только немного освобожусь, забегу.

Искренно уважающий Вас

В. Поленов.

Письма к Н. В. Поленовой

11 сентября 1887 г.

...Перечитываю теперь я Тургенева «Записки охотника». Что за живые и глубоко-человеческие картины, всюду разлита любовь к людям, и почему они так сильны и правдивы до сих пор? Потому, что нет черствости и нет подчеркнутости и преувеличения теперешних художников, как, например, Репина, где главную роль играет холодная мораль...

30 мая 1896 г.

...Все не писал, думал, что вот завтра уеду и все откладывал. Очень много интересного художественного и культурного. После последней Москвы положительно чувствуешь себя где-то за границей, где-то далеко от держиморды. Кроме того, эти две великолепные реки меня совсем очаровывают. Хочется на них поработать... Панно Врубеля очень интересны[18], и северный павильон с Константиновыми фресками[19] чуть не самый живой и талантливый на выставке...

Письмо к А. А. Горяиновой

22 марта 1897 г.

...Трудная задача передо мной—непосильная, но я не в состоянии от нее отказаться, слишком я охвачен величием этого человека и красотою повествования о нем. Вы называете мою картину «нигилистической»[20]. Так ли это? Я вполне согласен, что она не каноническая, т. е. не такая, как принято изображать. Действительно, я не придерживаюсь установленных правил. Мне хочется доискаться исторической правды, но это не отрицание вовсе. Изображать предмет как можно ближе к истине, какая бы она ни была, для меня несравненно выше вымысла. В первых повествованиях о Христе личность его является чисто человеческой со всеми человеческими чертами и несравненно более для меня привлекательной, трогательной и величественной, чем тот придуманный после, отвлеченный, почти мифический образ, который передали нам писатели и художники позднейших времен. В евангельских сказаниях Христос есть настоящий живой человек или сын человеческий, как он постоянно сам себя называл, а по величию духа—сын божий, как его назвали

другие, поэтому дело в том, чтобы и в искусстве дать этот живой образ, каким он был в действительности. Но для художника, желающего правдиво передать его, внешний вид изображаемого предмета имеет, несомненно, огромное значение, и вот этого-то, правдивости его внешнего вида, я и доискиваюсь...

Письмо И. В. Цветаеву

20 февраля 1904 г.

...В искусстве я совсем равнодушен к направлениям, хорошее оно или плохое, либеральное или консервативное,—мне все равно, ибо я делю искусство и художников на два сорта—на талантливый и бездарный. Поэтому во всяком направлении талантливый художник интересен и бездарный плох. Что касается до декадентства, то это понятие настолько широко, что Маковский и Мясоедов называют этой кличкой все свежее, живое и талантливое. За такое декадентство я горой стою...

Письмо К. А. Коровину

31 мая 1914 г.

Дорогой Константин Алексеевич, Ваше поздравление доставило мне огромное удовольствие. Хотя мы и редко видимся, но встречаемся друзьями, и связь между нами остается прежняя. Я всегда восхищался и до сих пор восхищаюсь Вашим изумительным талантом. Ваши этюды и наброски до сих пор дают мне истинные минуты радости, а это, мне кажется, высшее, что художник может дать людям. И Вы это даете. Вы в живописи необыкновенно искренни, никому не подражаете и ни под какую моду не подделываетесь...

ПРИМЕЧАНИЯ

Василий Дмитриевич Поленов, несмотря на то, что был членом Товарищества передвижных художественных выставок, не принадлежал к его основному ядру—художников-реалистов, сохраняя в своем творчестве иные тенденции, приведшие к тому, что он создал последнюю крупную академическую композицию—картину «Христос и грешница» (1885, гос. Русский музей). Поленов окончил Академию художеств в 1871 г. и был послан за границу в качестве пенсионера. В Европе он внимательно изучал искусство прошлого и современное ему искусство Германии и Франции, отдавая значительно меньше времени самостоятельной твор-

ческой работе. За границей им были исполнены картины «Право господина» (1874, гос. Третьяковская галлерея) и «Арест графини д'Этремон» (1875, гос. Русский музей), которые ярко говорят о колебаниях художника в смысле выбора основного направления своего творчества.

Возвратившись в Россию, он поселяется в Москве и, отказавшись от сюжетов из западноевропейской истории, пишет реалистические жанровые картины и пейзажи: «Московский дворик», 1878, «Бабушкин сад», 1878, «Больная», 1886 (все картины—в гос. Третьяковской галлерее). Поездка на театр военных действий не оказала существенного влияния на его творчество. Начало 80-х годов было отдано работе над центральным произведением Поленова—«Христос и грешница». Для этого он предпринял путешествие на Ближний Восток, откуда привез множество этюдов. Еще в молодости Поленов мечтал о возрождении большой картины—искусства, которое могло бы соперничать с искусством Возрождения, на службу которому должны быть обращены все новейшие завоевания в области колорита и фактуры. Задумывая свою большую картину и впоследствии работая над серией иллюстраций к евангелию, Поленов не мыслит своей работы вне реализма. Он изучает местность и типы населения, читает археологические увражи и стремится придать своим картинам характер исторического правдоподобия. Но вместе с тем его творчество сохраняет много связей с традиционным академическим стилем. Усвоив элементы пленера и даже импрессионизма, Поленов остался чуждым его существу. В живописи Поленова игра рефлексов дается лишь в ярко освещенных частях картины, теневые части сгармонизированы на основе широко окрашенных поверхностей. Первое непосредственное впечатление от картин Поленова—яркость и чистота тонов, светлая гамма красок. Нарядность цвета всегда стояла в центре его творчества. В конце его жизни исконная любовь к красочной живописной стихии сказалась в работах для театра. Близость к Товариществу передвижных выставок с годами ослабевает, и Поленов через голову передвижников подает руку молодому поколению художников. Ему обязаны своим развитием такие художники, как И. И. Левитан, И. С. Остроухов, К. А. Коровин. Поленов, один из плеяды крупных художников-семидесятников, приветствовал поколение, шедшее ему на смену, поколение, отрицавшее необходимость идейного содержания искусства и провозглашавшее его самодовлеющую ценность. Некоторые из его учеников считали, что группа московских художников во главе с Поленовым является непосредственной предшественницей деятелей «Мира искусства».

Письма молодого Поленова из-за границы представляют особый интерес. Молодость его прошла в иной общественной среде, нежели та, в которой развивались Крамской, Репин, Антокольский и др., и потому худо-

жественная современность Запада оказала на Поленова огромное влияние. Отрывки из писем Поленова, относящихся к более позднему времени, отражают его взгляды на многие значительные вопросы современной художественной жизни.

Поленов всегда приветствовал прогрессивные идеи своей современности и отличался большой независимостью по отношению к официальным художественным кругам. Поэтому он не был назначен профессором в реформированную в 1893 г. Академию художеств. Революции 1905 г. Поленов сочувствовал. Возмущенный расстрелом демонстрации 9 января, осуществленным командующим войсками Петербурга, который был одновременно президентом Академии, Поленов совместно с Серовым направил в собрание Академии художеств протест на имя вице-президента гр. И. И. Толстого. «18 февраля 1905 г. Милостивый государь Иван Иванович, посылаем заявление, которое просим огласить в собрании Академии. В собрание Императорской Академии художеств. «Мрачно отразились в сердцах наших страшные события 9 января. Некоторые из нас были свидетелями, как на улицах Петербурга войска убивали беззащитных людей, и в памяти нашей запечатлена картина этого кровавого ужаса. Мы, художники, глубоко скорбим, что лицо, имеющее высшее руководительство над этими войсками, пролившими братскую кровь, в то же время стоит во главе Академии художеств, назначение которой—вносить в жизнь идеи гуманности и высших идеалов». В. Поленов. В. Серов».

Он внимательно следил за декабрьским восстанием в Москве, делал зарисовки уличных баррикад. Незадолго до Великой Октябрьской революции Поленов создал народный театр для деревни, изыскивая тип портативных и дешевых, но вместе с тем художественных постановок. После революции он всячески поддерживал это свое детище. В своем имении «Бехово» он создал музей, доступный всем посетителям. За заслуги в области живописи, деревенского театра, просветительной деятельности Поленову в день восьмидесятилетия было присуждено звание народного художника.

* * *

1. Высказывания Поленова взяты из архива Пушкинского дома, в Ленинграде (письмо В. В. Стасову и письмо И. Е. Репину), из архива Академии художеств, хранящегося в Центрархиве, в Ленинграде (письма П. Ф. Исееву), архива гос. Третьяковской галлереи (письмо П. П. Чистякову), из архива гос. Русского музея, в Ленинграде (отрывок письма И. Н. Крамскому), и из архива семьи художника (отрывки из писем к Н. В. Поленовой, А. А. Горяиновой, И. В. Цветаеву и К. А. Коровину). Письма печатаются с подлинников, за исключением принадлежащих семье художника, которые взяты из подготовленной к печати Е. В. Поленовой рукописи «Архив В. Д. Поленова». Все письма печатаются впервые.

2. Выставка кассы взаимопомощи учеников Академии художеств, учрежденной 23 марта 1871 г.

3. Плафон Сикстинской капеллы. Сикстинская капелла—см. прим. 13 на стр. 115.

4. Картина Габриэля Макса «Светоч» находится в Музее нового западного искусства в Москве.

5. См. прим. 47 на стр. 415.

6. Картина Каульбаха «Нерон» (Nero und die Christenverfolgung) принадлежит семье Ханфстенгль (Hanfstaengl) в Мюнхене. Картины «Рассеяние народов» и «Разрушение Иерусалима» были написаны для Нового музея в Берлине (для Treppenhaus'а—помещение главной лестницы). Они входили в задуманную художником серию из шести картин на темы: Постройка Вавилонской башни (Рассеяние народов); Цветущая пора Греции; Разрушение Иерусалима; Битва гуннов (повторение ранее выполненной темы), Крестоносцы перед Иерусалимом; Реформация. Работа относится ко времени 1845—1865 гг.

7. Здание Старой пинакотеки в Мюнхене. Построено в стиле «ренессанс» архитектором Кленце в 1826—1836 гг. Собрание состоит из многих старинных коллекций германских королей и курфюрстов. Галлерея включает в себя замечательное собрание старой германской школы, прекрасное собрание фламандской и голландской школ, ценное собрание итальянской школы и незначительное по количеству собрание французской и испанской школ.

8. См. прим. 4 на стр. 149.

9. См. прим. 19 на стр. 116.

10. Храм богини Афины Парфенос в афинском Акрополе, архитектор Иктин, 447—448 гг. до н. э.

11. Эрихтей или Эрехтей—мифологический античный герой. Эрехтейон (Эрехфейон)—храм Эрехтея—в афинском Акрополе, к северу от Парфенона, сооружен около 407 г. до н. э.

12. Сикстинская мадонна—см. прим. 3 на стр. 105.

13. На эту тему В. Д. Поленовым была написана картина «Право господина», 1874, находящаяся в гос. Третьяковской галлерее.

14. Речь идет о картине Поленова «Арест графини д'Этремон». Находится в гос. Русском музее в Ленинграде.

15. На Передвижной выставке 1875 г. были экспонированы «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу», 1875, В. М. Максимова и «Чумацкий тракт», 1875, А. И. Куинджи. Обе картины находятся в гос. Третьяковской галлерее.

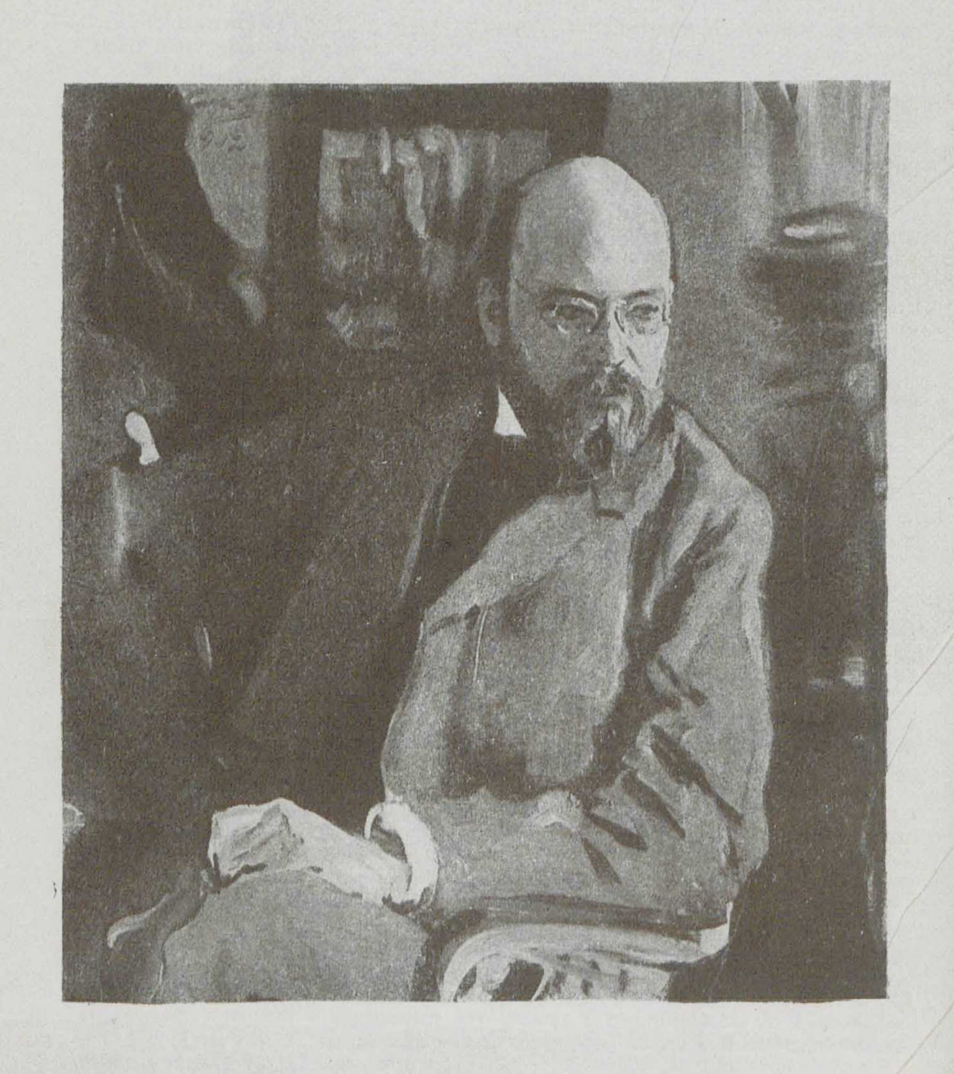
16. «Пляж», 1874,—картина Фортуни. Этюд для этой картины был приобретен Д. П. Боткиным. Копия В. Д. Поленова с этого этюда находится в музее им. Поленова в Бехове, близ Тарусы.

17. Статья В. В. Стасова «Прискорбные эстетики», помещенная в «Новом времени» от 8 января 1877 г., № 310.

18. Панно М. А. Врубеля «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза», написанные по заказу С. И. Мамонтова для Нижегородской выставки, были отвергнуты жюри. Тогда Мамонтов выставил их в отдельном павильоне. Для окончания панно «Принцесса Греза» Мамонтов пригласил Поленова, который и выполнил эту работу с помощью К. А. Коровина.

19. Панно К. А. Коровина для Северного вокзала в Москве, написанные по заказу С. И. Мамонтова.

20. В. Д. Поленов имеет в виду свою картину 1887 г. «Христос и грешница». Находится в гос. Русском музее в Ленинграде.



ОСТРОУХОВ ИЛЬЯ СЕМЕНОВИЧ

(1858—1929)

ИЗ ЧЕРНОВЫХ ЗАПИСОК (1882—1883)

Чтобы точно судить о живописи, надо сперва определить ее средства, для того чтобы выяснить ту область, в которой она, располагая этими средствами, может полно выразиться. Не выяснив же области, мы в суждениях наших о живописи часто будем сбиваться и ее задачи смешивать с задачами других искусств.

Живопись может с большим совершенством и непосредственностью перед другими искусствами передать зрительное впечатление, производимое на глаз внешним видом предметов. Это ее техническая сторона. Впечатления внешнего вида предметов обусловлены душевным настроением художника—это ее искусство.

Глаз видит форму и тон. Итак, совершеннейшая передача формы и тона—вот что может взять на себя живопись, это ее техническая задача.

Передача красной ленты—да, это задача живописи, хотя задача и очень мелкая, чисто техническая. Приведение же общества к сознанию своих пороков или добродетелей—это не задача живописи, хотя и очень крупная задача.

Вот почему картины с незатейливейшей идейкой, как изображение той же красной ленты, но изображение совершенное, художественное,—не умрет, как имеющие свое место в своем искусстве. А наоборот, произведение, имеющее своей темой вторую задачу—во-первых, и в свое-то время вполне ее не выполнит (не так, как сделала бы это сатира, например), а для потомства и подавно погибнет, если в ней нет других сторон,

удовлетворяющих интересы своего искусства, а если есть, то останется жить только этими сторонами, а остальное, значит, было попусту писано.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письмо И. Е. Репину[1]

Дорогой Илья Ефимович!

Дня за два, за три до писания Вам, Н. Н. Ге виделся со мною и говорил о том же. Я откровенно рассказал ему мнение Павла Михайловича[2] о некоторых из завещанных картин покойного его отца. На другой день, пользуясь только что полученным правом члена Совета, я впервые увидал эти картины. И вот мое мнение: картины «Утро Воскресения» и «Голгофа»[3] (превосходный подмалевок: Христос в хламиде стоит, закрыв лицо руками, между двух разбойников перед приступом к казни) я лично нахожу безусловно возможными и желательными для публичной выставки. Но также безусловно я лично против обоих Распятий[4]. Несомненно, они создания крупного таланта, но, поверьте, их нам все равно выставить не позволят. Выставив их, мы введем впервые официальную цензуру в Галлерею. Желательно ли это... За ними, гляди, уберут не только «Голгофу», «Утро Воскресения», но и «Что есть истина» и «Синедрион», а пожалуй, что и другое...

Письмо Н. С. Третьякову

Остафьево, 26 июня 1888 г.

Откуда Вы знаете, что я видел Фортуни?[5] Знаете ли Вы, что я в таком восторге от него, что видел его уже раз 5—6? Знаете ли, что я чуть не обнял Сергея Михайловича[6], когда он в первый раз показал его мне. Да, это удивительная вещь, и я рад теперь в особенности тому, что в России стало мыслимо говорить и договариваться о Фортуни. Ссылка в спорах на боткинскую вещь ничего не разрешает, и я лично ту не люблю.

До сих пор наши художники не имели представления о Фортуни, как Вы не имеете верного представления о передвижниках. С чего это Вам вздумалось подозревать, что такой chef d'oeuvre был бы принят на Передвижную? Я полагаю, напротив, что от нее были бы в восторге, но говорили бы, что жаль, что этот ге-

ний идет в Индию и Тангер (Танжер), а не работает здесь свое родное.

Знаете ли, что последние идеи Фортуни (в его письмах) были такие же? И он их начал осуществлять с Plage*, в эскизе крестного хода, в уголках Гренады. Чтó бы он дал нам, если бы оставался жив,—это известно одному лишь господу богу. Еще сказали бы, думаю, передвижники, что завидны оригинальность и самобытность этого гения, и страшно бы, во имя сочувствия той же самобытности, восстали против подражания этому оригиналу. Вот что, думаю, сказали бы передвижники, поскольку я их понимаю и им сочувствую. Для меня лично увидеть такого Фортуни и смотреть на него свободно, не стесняясь, одному, было величайшим праздником. Alma Tademo (Альма Тадема) мне совсем не нравится. Какой-то исторический анекдот, темно рассказанный скучной техникой, в нерельефной реставрации аксессуаров эпохи.

Что сказать Вам о себе? Читаю. Не работаю. Толстею. Даже немного скучаю. Думаю, если будет продолжаться это нудное состояние, вызванное, разумеется, главным образом погодой, куда-нибудь в средине июля удрать. Вернее всего прокачусь в Киев к Васнецову, давно у него не был. Ярошенко зовет на Кавказ, брат и belle-soeur в Крым, где у них чудесная дачка. Может, махну туда. Не знаю еще.

Да, заглянул еще в Ваше письмо и вспомнил, что не все сказал по его поводу о Фортуни. Высказывая сомнение в приеме этой вещи на Передвижную, Вы пишете: ни мысли, ни тенденции—одним словом, с точки зрения передвижников, вещь никуда не годящая. Знаете, как это Вы не верно сами себе даете отчет в впечатлениях от этой вещи?

Не согласитесь ли Вы со мной, если я выскажу противное? Я, лично, перебираю с большим усилием все, мною виденное в искусстве (собственно всюду, не в одном искусстве), не знаю вещи, которая остановила бы когда-либо мое внимание, не передав мне своего содержания.

Только ложное и бессодержательное в творчестве не дает мне идеи, мысли, мне не нравилось и меня не останавливало. Nature-morte, казалось бы, самый бессодержательный род искусства, как часто давал мне чувство покоя и душевного мира. Уверен, и с Вами, если углубиться туда внутрь и постараться

---

* Приморье.

серьезно доискаться настоящих причин, и дать себе в них отчет, окажется то же. Так как это письмо выходит уже похоже на трактат, а трактат этот читается только нами, знающими друг друга, то мне не совестно будет вписать сюда несколько чудесных строк из Шопенгауэра, которые сейчас нарочно отыщу в подлиннике: «В nature-morte преобладает субъективная сторона эстетического наслаждения, в чистом безвольном познании, ибо, в то время как художник заставил нас видеть вещи его глазами, мы получаем сочувствие и отголосок глубочайшего покоя духа и полнейшего молчания воли, которые потребны были, чтобы так всецело погрузить познание в эти безжизненные предметы и воспринять их с такой любовью» («Мир как воля»). Покой и любовь созерцанием художника передают мне то же настроение.

Я был очень рад встретиться с этими строками, с поразительной точностью совпадавшими с моим отчетом о впечатлениях от nature-morte. Вы по чувству видите искренность Фортуни, я даю себе еще и отчет в идее его вещи, которая, уверен, и у Вас и у всякого есть и будет, только почему-нибудь не давали себе труда в ней сознательного отчета. Задаваясь этой идеей Фортуни, как она создалась его талантом, т. е. сознательно или бессознательно, вопрос и посторонний и еще тут цепляется ряд рассуждений: что талант, что ум и т. д. Это оставим. А идея есть и в картине сильнейшим образом выражена.

Выражены глубоко в ней странный, привлекательный, как сказка, восточный человек и его восточная же богатейшая фантазия, сочиненная из причудливых узоров чудных восточных ковров, демонов и яда, уродливых кривляк, смешных, причудливых и серьезных, как этот марабу в углу. Не находите ли Вы в этой картине уголки Востока глинковского Руслана или тургеневской «Песни торжествующей любви»? Что говорит лицо лежащего араба? Он с удовольствием и также спокойно ляжет под белого слона и он прыгнет, как тигр, на неверных и станет крошить их во имя пророка. В этом типе целая раса выражена. Вы его долго не забудете. А тот беззубый—я буквально слышу его назойливо звенящую ноту через всю партитуру. Здесь содержаний столько, что черпай, всего не вычерпаешь. Потому так и тянет нас к этой вещи, так и не хочется оторваться от нее.

Уф, какую рацею написал! Это все за долгое молчание. Желаю Вам всякого успеха. Александре Г. большой поклон и, надеюсь, до скорого свидания.

Ваш И. Остроухов.

Черновик письма В. А. Серову

Москва, 7 декабря 1888 г.

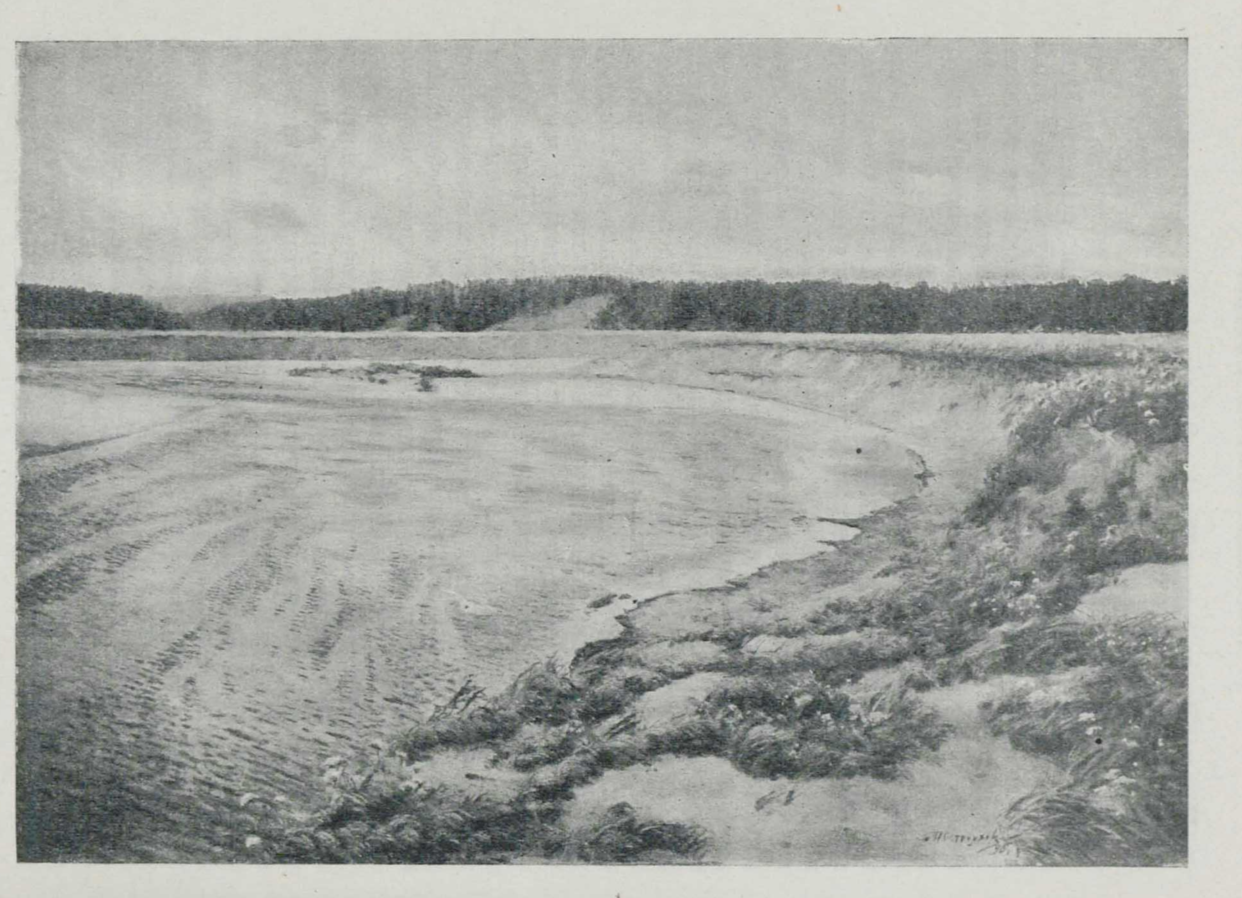
Любезный Валентин Александрович!

Пишу тебе спешно. Только что видел конкурсные работы. Сейчас вместе с Третьякошей[7] устроили выставку их для завтра. Твои вещи[8] поставили, разумеется, самым любовным образом. Пейзажу было очень трудно найти место. Поставили его, наконец, окончательно во 2-й зал, от окна третьим, портрет почти против него...

Поставили, одним словом, хорошо. Теперь откровенно скажу тебе мое впечатление от твоих и других вещей, но говорю это по-приятельски, по секрету, так как сообщать сие собственно и не следовало бы. Ну, куда ни шло.

По моему мнению (пока все сообщаю лишь свое мнение, ибо никто, кроме меня и Третьякоши, конкурса не видел), по моему мнению, у тебя есть серьезный конкурент на портрет. Кто—не знаю, прислал из Питера, портрет женщины, писанный под большим впечатлением Крамского, так что я подозреваю—не Софья ли Ивановна, дочь покойного, его автор. В портрете очень любовно искано и найдено интересное выражение, написан он и в особенности нарисован в высшей степени тщательно, хотя не свежо и не интересно, весь интерес сосредоточен на лице: фон—Крамского, вообще вся манера и задача—его. Твой портрет интереснее и свежее, талантливее в сто раз—одним словом, я после большого колебания отдал бы все же, в конце концов, преимущество тебе, но, сделавши это, непременно болел бы, что не поступил иначе, хотя, повторяю, силою свыше мой голос принадлежал бы тебе. Премия портрета одна.

В пейзаже у тебя тоже есть один конкурент (Левитан, по секрету), и я не знаю, кто из вас получит первую премию, но вы оба, по-моему, должны получить первую и вторую. Интересно знать, как вас разделят. Мое откровенное мнение, и здесь я бы не колебался и не раскаивался бы потом, что первая премия должна быть отдана Левитану, вторая—тебе. Остальные пейзажи слабы. Васнецовский (по манере и подпису «Киев») дуб на фоне облаков мне не нравится: интересная затея, но в каких-то уже слишком аллегорических формах. Коровинская «Осень»—одни пятна сомнительной правды. Больше нет интересных пейзажей. Почему я отдаю предпочтение, не колеблясь, Левитану, скажу прямо: его вещь[9]—картина с исключительной почти за-



И. С. Остроухов. Сиверко.

дачей передачи впечатления, мотив очень несложный, но глубоко правдивый и с сильным настроением. Глубокие сумерки, пустынная таинственная местность, кое-где кустарники, леса тянутся полосами, из-за горизонта выплыла огромная луна и стала неподвижно и холодно на небе. У тебя задача этюда. Этюд прекрасный. Технически ты выше Левитана, но настроение подчинено другим интересам, потому не выпукло и не говорит, как у того. В конце концов, ведь это лишь мое личное мнение. Я убежден все же, что если не первую, так вторую премию ты получишь. Готов итти с тобой на пари даже. Разумеется, на этюд.

Жанр представлен слабо. Лучшая вещь Коровина—«Чаепитие»[10], но, думаю, первой премии никто не получит и в этом году*. Это опять не картина, а этюд, даже больше, этюд с интересом натюрмортиста.

Вот пока все, что спешно могу сообщить тебе. Надеюсь, ты получил вчерашнее письмо мое.

За услугу—услугу. Без этого у меня ни шагу. На этот раз прошу немногого. Набросай мне для моей картины акварелью лошадь, везущую телегу с горки вниз, в телеге—мужика, ее погоняющего, сделай этот набросок, если можно, сегодня же на месте в размере: 1 вершок на ½ вершка

[дается набросок]

и немедля сунь в конверт и пришли мне сюда. Поездку в Питер отложил до конца будущей недели и дольше—еще не решил.

В воскресенье будет у меня Павел Михайлович, и я беру (по его просьбе) твой портрет твоей кузины[11], чтобы ему показать. Ты, ведь, дал мне carte blanche на это.

Нет больше места и времени писать тебе, кланяйся всем друзьям и будь в надежде по конкурсным делам. До завтра, надеюсь: мнение публики.

Твой И. Остроухов.

О памятнике Скобелеву[12]

...Мне этот памятник напоминает те группы из серебра, которые часто выставляются в витринах Кузнецкого моста по поводу разных полковых празднований, чествований, как коммеморативные подношения. Для этой цели соответственно уменьшенная группа Тверской площади была бы не менее подходяща,

---

* Коровин, вероятно, возьмет вторую. Прим. Остроухова.

чем и многие другие, подобные им, красующиеся на письменных столах и подзеркальниках. Площадь—другое дело. Размер обязывает, создавая другие требования. Простым увеличением маленькой настольной группы этих требований не удовлетворить.

Задача решена чрезвычайно скоро и удивительно запросто. Но где Скобелев, где герой? Я вижу только генерала на площади, с поднятой саблей; вижу солдатиков вокруг с ружьями и барабанами, но не вижу ни мощи героя, ни идеи восторга или подвига. Взгляните на петербургского Петра, на наш памятник Минину и Пожарскому[13]. Как жутко далеко до них!

Из черновых заметок

Естественно ли вообще современному православному храму после никоновской реформы иметь иконы древнего письма, и, положа руку на сердце, не признаемся ли мы, как верующие, что наше любование древней иконой в современном храме есть именно любование как музейным совершенством.

Всякое произведение искусства условно, и всякое произведение искусства на потребу своего времени вызвано своим временем, и условность его понята, разумеется, всего лучше современниками. Любование искусством—это одно. Мы любуемся и Фидием и Византией и чем угодно, что так называемо «вечно». Потребность насущная в искусстве—это другое. Я не могу представить себе возможность моления людей эпохи Грозного перед образами нашего Васнецова.

Древней иконе—музей; иконе современной—храм, если мы хотим быть совершенно искренни.

Я не забуду, как почтенный, верующий и просвещенный протоиерей о. Марков Благовещенского собора, прибывший взглянуть на расчищавшуюся Чириковым под моим наблюдением дивную икону Донской богоматери, недоумевал, что мы можем находить «художественного» в Успении богоматери на обратной стороне иконы, в этих формах и тонах, столько непонятных современному человеку? Он просил меня разъяснить ему их. Я молчал.

Что же вы хотите от священников нестоличных, священствующих в тундрах Архангельской или в лесных дебрях Вологодской губерний? А ведь там-то это главные местонахождения древних художественных икон. Это древняя великая Новгородская

область. У таких батюшек высшим жизненным достижением, мечтой далекой грезится обновить ветхий храм, снести гнилое деревянное здание (хотя и дивной архитектуры) и заменить его современным каменным благолепием тоновского типа: заменить черные, невидимые, облупившиеся, осыпавшиеся наполовину иконы ясными, светлыми, понятными, украсив их вдобавок золотыми ризами.

Вот я и рисую такую картину. Картина с натуры. Как один тверской батюшка исполнил свою мечту.

Икона вводит нас в совершенно особый мир, ничего общего с миром живописи не имеющий,—в мир потусторонний, мир, созданный верой и полный представлениями духа, а не плоти.

Мир этот нереален, и потому подходить к иконе с требованиями воплощения реалистических задач земных явлений нельзя.

И живопись и иконопись трактуют те же сюжеты. Но живопись трактует их так, как бы они происходили в условиях земного плотского бытия. Рембрандт в изображении Успения пресвятой богородицы вводит самую обыденную обстановку умирающей да доктора, щупающего ее пульс. А в более идеалистическом искусстве Италии взгляните на веронезовский «Брак в Кане», на «Пир богатого», по которым так полно можно изучать солнечный венецианский быт XVII века; на микеланджелевский «Страшный суд», где языческое увлечение живым телом заслоняет весь духовный смысл христианского мотива; взгляните на чувственных мадонн Мурильо... и сравните те же мотивы у них и у нас. Разница поразит вас и, не посвященный в задачи иконописи, вы скажете: «ах, это от неуменья, не умеют рисовать, не знают приемов живописанья, не изучали перспективы...» и т. д. И это так естественно у простого обывателя, но, увы, это мнение исповедывалось, до самого последнего времени, и всеми нашими учеными. Еще покойный проф. Буслаев видел в нашем величайшем искусстве иконописи лишь плод «векового коснения русского народа», из которого наша иконопись, по его мнению, стала выходить лишь в XVII веке, когда потянулась за западноевропейской живописью: «...Таким образом, как в литературе, так и в живописи русской XVII века сказалось благотворное влияние Запада через Польшу» (Буслаев, стр. 389).

Только теперь, очень, очень недавно, какой-нибудь десяток-другой лет это печальное заблуждение стало рассеиваться. Прежде всего икону стали расчищать. Были поражены ее кра-

сками, гармонией линий, композиций, чарованьем ее духовной выразительности, поняли и ее—столь странную на первый взгляд и столь обдуманную на деле «обратную перспективу», условность ее пейзажа и пр. и пр.

И вот теперь наша—именно наша—древняя русская икона, столь радостно-близкая и понятная старым русским людям, открывается изумленному миру, как искусство высочайших достижений человеческого духа, равных которым надо искать лишь в искусстве древнего Египта.

Родоначальницей нашего искусства была Византия. Ей пришлось «канонизировать», так сказать, христианское вероисповедание. Как никейский символ веры, как литургические ритуалы, она канонизировала и храмоздательство и иконопись.

Приняв в X веке, вместе с верою, и иконописный канон греческий, мы не остановились на его формах, а углубили и развили их, в соответствии с нашим национальным мировоззрением. Великое Российское государство было еще слишком близко к античному миру.

Отрывок из воспоминаний о В. Д. Поленове

С ранних лет любил я искусство. Увлекаясь с юности естествознанием, главным образом ботаникой, орнитологией и энтомологией, проводя целые дни среди лесов и лугов, естественно тяготел к пейзажу главным образом. Наши ежегодные выставки передвижников были подлинным праздником для меня. Появления их в Москве ожидал с нетерпением, был их усердным посетителем и с грустью прощался с ними до следующего года. Одним из неожиданно больших праздников было появление на них первых интимных пейзажей Поленова в самом конце 70-х годов. Меня поразили исключительно «Московский дворик», «Бабушкин сад», «Заросший пруд», «У мельницы», «Серый день»[14], и ряд других тургеневских интимных мотивов явились мне неожиданно, ново, свежо, проникнуто правдой, тонким музыкальным лиризмом и изящнейшей техникой. Они еще более подзадорили зревшую смелую мечту—пытаться самому овладеть волшебным искусством. После этих поленовских пейзажей я стал уже серьезно изыскивать способы, как приступить к делу, осложнявшемуся прежде всего возрастом. Мне шел 23-й год, а в этом возрасте уже умер наш гениальный певец природы, пейзажист Васильев... Тем не менее страсть взяла свое, и я

рискнул, в 1880 г., после апрельской Передвижной выставки в Москве я впервые сел за мольберт под руководством добрейшего А. А. Киселева, единственного из знакомых мне художников-передвижников...

ПРИМЕЧАНИЯ

Илья Семенович Остроухов был одним из талантливейших представителей русской пейзажной живописи 80—90-х годов, большим знатоком русского и западного искусства и собирателем древнерусской и современной ему живописи. Совместно с Левитаном он был основоположником так называемого «интимного» пейзажа, выражающего субъективно-лирическое настроение художника.

Творчество Остроухова в целом является переходным от старых передвижнических приемов к новым живописным и эмоциональным задачам, выдвинутым в конце 80-х годов. Своим глубоко личным восприятием природы и стремлением фиксировать свето-воздушную, колеблющуюся атмосферу живопись Остроухова всецело лежит в плане новых живописно-колористических исканий. Субъективный подход к действительности не мешает ему давать реалистическую трактовку изображению.

Выдвигая новые живописные задачи, Остроухов всегда глубоко ценит правдивость и содержательность изображенного, понимая под содержательностью передачу субъективного ощущения вещи, природы или явления, что и находит свое выражение также и в его теоретических высказываниях.

Все эти новые тенденции русской живописи были теснейшим образом связаны с новым западневропейским искусством, проникавшим в Россию.

Частые поездки за границу, изучение западного искусства как старого, так и нового, делают Остроухова большим его знатоком. Будучи богатым человеком, Остроухов собрал прекрасную коллекцию из произведений современных ему мастеров и высокохудожественных икон.

Остроухов был ярким представителем интеллигентной верхушки русской буржуазии. Никогда не отрываясь от своих коммерческих дел, Остроухов был теснейшим образом связан с кружком С. И. Мамонтова, вокруг которого в 80—90-х годах группировалась вся художественная жизнь Москвы.

После смерти П. М. Третьякова Остроухов избирается попечителем городской Третьяковской галлереи и на долгое время становится одной из центральных фигур художественной жизни дореволюционной Москвы.

* * *

1. Письма Остроухова печатаются по материалу, хранящемуся в архиве гос. Третьяковской галлереи; публикуются впервые; отрывок из воспоминаний о Поленове взят из подготовленной к печати рукописи «Архив В. Д. Поленова».

2. *Павел Михайлович Третьяков*, см. указатель имен.

3. Обе картины находятся в гос. Третьяковской галлерее.

4. Н. Н. Ге интересовала эта тема ряд лет. Художник сделал огромное количество набросков, рисунков и несколько вариантов маслом. Картина находилась у сына художника в Женеве, вариант картины хранится в Люксембургском музее, в Париже.

5. Речь идет о картине Фортуни «Заклинатели змей», 1870, приобретенной С. М. Третьяковым, находящейся в настоящее время в Музее изобразительных искусств в Москве.

6. *Сергей Михайлович Третьяков*, см. указатель имен.

7. Третьякоша—*Николай Сергеевич Третьяков*, см. указатель имен.

8. 1) «Девочка с персиками»—портрет Веры Саввишны Мамонтовой, 1887. Находится в гос. Третьяковской галлерее. 2) «Заросший пруд», 1888. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

9. Речь идет о картине И. И. Левитана «Вечер на Волге», 1886—1888, находящейся в гос. Третьяковской галлерее.

10. Речь идет о картине К. А. Коровина «За чайным столом».

11. «Девушка, освещенная солнцем»—портрет М. Я. Симанович, 1888. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

12. Памятник М. Д. Скобелеву создан скульптором П. А. Самойловым, открыт в 1912 г. Заметка опубликована среди интервью художников в газете «Голос Москвы», № 147, 1912, 12/VI.

13. Речь идет о памятнике Петру I работы Фальконэ, на Сенатской площади в Ленинграде, и о памятнике Минину и Пожарскому работы Мартоса, на Красной площади в Москве.

14. Все картины находятся в гос. Третьяковской галлерее.

СЕРОВ
ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ

(1865—1911)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письма к О. Ф. Трубниковой [1]

Абрамцево, 1884 г.

Дорогая Лелечка, я уже здесь (в Абрамцеве), около двух недель. Не знаю, что тебе написать о лицах, меня окружающих. Ты ведь все-таки мало от меня слыхала о Мамонтовых. Буду говорить лучше о лице более или менее тебе известном—Антокольском. Сегодня он только уехал, а то все время был тут. Виделся, конечно, каждый день. Часто беседовали об искусстве, конечно. Часто просто слушал, как он спорил об искусстве же с Васнецовым (он здесь живет, ты не знаешь его) и другими. Умный он и начитанный, но нетерпимый и в споре почти невозможен. Знаменитые люди часто, если не всегда, такие. Он прекрасно, серьезно относится к искусству, так же как я хочу относиться, и работает, ты сама знаешь, видела его работы. Нравится мне тоже, что он не стоит за западное пошлое, бессодержательное направление искусства и бранит его. Странно, хотя мне и нравится это, он по приезде моем запретил мне работать и сказал, я понимаю его, что до тех пор, пока мне нестерпимо не хочется работать—не работать, т. е. морить себя голодом, чтобы потом с удвоенным или утроенным аппетитом приняться за пищу, а здесь за работу. Я послушался и недели полторы ничего не делал, т. е. не писал, а принялся по его же совету за чтение (советовал не стенять себя выбором, читать все научное, беллетристику и т. д.). Я откопал Фрегат Палладу[2] и, несмотря на скуку, которой там все-таки порядком, хотя она и прекрасная вещь и много в ней красивого, я все же с удовольствием кончил это длинное путешествие. Читал еще Ильченко и еще

что-то другое (видишь, я тоже перечитываю те книги, которые читал, или читаю, как ты). Работать начал только теперь. Начал этюд, пейзаж (невеселенький). Ах, нарисовал Антокольского портрет. Сейчас буду хвастать. Рисовали мы: Васнецов и я с Антокольского, и представь, у меня лучше, строже, манера хорошая и похожа, если и не совсем, то во всяком случае похожее васнецовского[3]. Антокольский хвалил, особенно за прием—это последнее меня очень радует, радует, что прав Чистяков и его манера (это передай Дервизу). Тем не менее все-таки портрет особенного ничего собой не представляет—увидите сами...

1885 г.

Дорогая Леля, я долго тебе не писал, прости меня, единственное оправдание и то не совсем извинительное—это то, что я теперь путешествую. В данную минуту я нахожусь в Голландии, в городе Гааге. Вы, кажется, основательно проходили географию в гимназии и, вероятно, помните это имя. Да, теперь я имею если не полное, то все же весьма достаточное понятие о Голландии. Совершенно оригинальная и милая страна. Целую неделю прожил в Амстердаме. Вчера был в Хаарлеме, сегодня в Гааге, завтра увижу еще один голландский городок, а затем в Бельгию, в Антверпен, Брюссель и, если хватит денег, так еще в Гент и Брюгге, и тогда уже домой, т. е. в Мюнхен. Пока путешествие шло как нельзя удачнее, не знаю, что будет дальше. Почти все это время я был вместе с Кеппингом, жили и бродили по музеям вместе—многое удалось повидать и такое, чего в другом месте не увидишь, я говорю про самую обстановку голландскую и голландскую живопись. Относительно последней я могу сказать, что этих самых картин ты, конечно, не увидишь нигде, но подобных по достоинству и даже лучше ты можешь найти в других галлереях, как в Дрезденской, например (я там еще не был, но буду и знаю от Кеппинга). Странное дело, я думал всегда, что тут на месте действия я наверно увижу и хорошие вещи Рембрандта и вдруг в Амстердаме вижу всего 5 картин[4], из которых только две действительно прекрасны, остальные же ничего особенного собой не представляют. Я все время вспоминаю и удивляюсь, как много у нас в Эрмитаже чудных портретов Рембрандта. Хотя, собственно, это история не новая. В Крыму у вас то же самое, только не с живописью, а с виноградом. Хорошего винограда, если ты только не знаком с хозяином виноградника, достать в Крыму труднее, чем в Петербурге.

Чего здесь в Галлерее много, впрочем, и в других тоже, это маленьких голландских картин, между которыми попадаются действительно замечательные. Но всего занимательнее так это то, что ты видишь на картине—ты видишь на улице или за городом. Те же города, те же каналы, те же деревья по бокам, те же маленькие, уютные, выложенные темнокрасным кирпичом невероятно чистенькие домики с большими окнами, с черепичной красной крышей, вообще—тот же самый пейзаж, с облачным небом, гладкими полями, опять-таки изрезанными каналами, с насаженными деревьями, с церковью и ветряной мельницей вдали и пасущимися коровами на лугу. Просто удивляешься, как умели голландцы передавать тогда все, что видели...

5 января 1887 г.

...Да, ты все просишь, чтобы тебе написать, что я работаю. А ты мне писала, как ты живешь и чем занята? А ведь я просил тоже. Пишу лица—портреты и по заказу и по собственному желанию. Из серьезных—Савву Ивановича (Мамонтова)[5] по его заказу, писал женские лица в мастерской и женское тело (спину с рыжими прекрасными волосами); сейчас пишу одну девочку, славное личико. До праздников рисовал по-академически в школе. Скоро опять начну. В общем все-таки оказывается, что пишу не особенно мало, но и не много. Картин, да картин не пишу, хотя какие-то образы и мелькают иногда в душе и в глазах, если можно так сказать. Но когда-то появится форма для них (т. е. они в форме).

В последнюю поездку мою в Питер я был в Эрмитаже, но не в верхнем—живописном, а внизу—в античном. Прежде я бывал в нем только мимоходом, теперь же любовно их оглядел и давно не получал такого красивого живого настроения, какое дали мне греческие фигурки, почти игрушки, но за эти игрушки, пожалуй, можно отдать добрую половину римской холодной скульптуры...

Письма И. С. Остроухову

С.-Петербург, 1 декабря 1888 г.

Любезный друг Илья Семенович!

Приближается интересное время. Мутит меня этот конкурс. Интересный будет, надо полагать.

В. А. Серов. Заросший пруд.

Решаюсь тебе написать о твоем обещании мне отписать рецензию, подробную, о выставленных на конкурсе произведениях. Тебе это ничего не стоит, право же, а меня обяжешь (не этюдом, конечно). Много, ох, много будет этих самых произведений и много хороших—вот мое горе. Экая обида, не видеть мне их своими собственными глазами! Они, конкурсные картины, кажется, будут выставлены для публики с 5 по 11 декабря; поедут москвичи. Чем больше думаю, тем больше подмывает взглянуть, хоть одним глазком. Что за малодушие! Нет, не малодушие, посмотреть хочется. Лучше думать не стану—чорт с ними, да я о них, собственно, и думаю редко, а вот как стал писать тебе да Мише[6], так и разобрало.

Готовы ли рамы к моему Добиньи—Руссо[7]? Вот вопрос. Впрочем, Грабье, кажется, человек надежный. Деньги Мишелю выслал. А вот вопрос, как бы его продать, т. е. вернее, как его оценить. Я писал Мише, нельзя ли вам: тебе, Мише, Николаю Серге-

евичу[8], Савве Ивановичу, как-нибудь оценить сей ландшафт. Дело в том, что сам я совершенно не могу; т. е. я могу составить среднее, пожалуй. Ты, например, ценишь его в 400—500—600(!?), кажется. Савва Иванович в 100, я в 200. Одним словом—ничего не понимаю. Прошу вас, в самом деле, оцените, и пусть цена будет у Николая Сергеевича. Немножко смешно об этом теперь писать—ну, да все равно, на всякий случай, как говорится.

Что твои пейзажи, и сам ты каково поживаешь в своей мастерской, на этот раз неприкосновенно твоей?

Всякий в этот сезон обзавелся своей собственной, это очень мило. А у меня, знаешь, очень недурная комната, работать в ней свободно можно, просторная и свет хороший—северный, да тьма теперь такая висит над Петербургом, каких-нибудь 3 часа светло. Пишу портрет[9], как будто идет на лад пока, что дальше—не знаю, пока все еще без натуры, на натуральный лад фантазирую. С Юдифью[10] приостановлено, отложена до января, я немножко рад этому. В театре, хотя и трудно, все кое-чего можно добиться, слушают. Ищу в Публичной библиотеке ассирийского материала, нашел довольно много. Надо будет скоро отправиться к декоратору Левотту толковать с ним, вообрази, на французском диалекте, однакож мы понимаем друг друга; только в его декорации плохо понимаю—что-то балетное; у него 3-й акт—шатер Олоферна. Трудно с ним, авось что-нибудь удастся (следовало бы очень многое) похерить совсем или заменить чем-нибудь более настоящим.

Раза 3 был в опере. Все же лучше, чем в Москве. Как-то не так глупо. Одно плохо, помешались здесь на богатых постановках—с блеском, треском.

Был у Репина. Видел его Николая[11]—не особенно нравится, запорожцев[12]—то же не особенно—да вообще все не особенно, я почему-то многого ожидал от его Жуана и донны Анны[13], но сам он мне очень понравился.

У Чистякова, представь, до сих пор не был, стыд на мою голову. Ну, что же еще? Да, вообрази: Репин говорит—не мне, конечно, что в данное время, в России, или в целом свете уже, не знаю, имеются только два таланта—я (конечно) и Маня Шпак. Как же может Репин мне не понравиться после этого? С Маней Шпак еще не познакомился, но это необходимо—как же, все-таки два таланта.

Твой В. Серов.

В. А. Серов. Девочка с персиками.

С.-Петербург, 9 декабря 1888 г.[14]

Благодарю, тысячу раз благодарю тебя, Илья Семенович, Мишеля, Николая С. (передай ему это, пожалуйста) за ваши хлопоты с моими вещами. Тебе же за письмо—особая благодарность; ты требуешь лошадью—изволь. Не знаю только, подойдет ли. Ты мне не пишешь: в каком смысле сие происходит, в каком повороте, при каком освещении и какие, приблизительно, цвета, т. е. какой масти лошадь, например. Надеюсь, не белая—таковую, спускающуюся с горы, ты знаешь. Нарисовал тебе в профиль, как показано у тебя на схематическом чертеже. Не могу никак сообразить, в какой пейзаж, мне известный, понадобилась тебе лошадка. Я говорю о тех пейзажах, которые видел у тебя начатыми. По-моему, следует взять лошадь темную, нето гнедую, нето караковую. В случае, если сия не понравится,—напиши поточнее—я с удовольствием сделаю еще раз.

Да, итак, ты пишешь, что у меня есть соперница и нешуточная... что же... что бы ей пусто было, одно могу сказать. Но меня удивляет, что по пейзажу—один Левитан. Странно. Еще удивляет меня коровинский жанр. Неврев не выставил значит. Вещицы Коровина—недурные, но жанром назвать немножко трудно. Впрочем, Верушку[15] мою тоже портретом как-то не назовешь. Думаю даже, что ценители мои это и поставят в упрек в придачу ко всему остальному: недоведенности, претенциозности и т. д. и т. д. Всего забавнее выйдет, если вдруг меня наградят за пейзаж.

Да, письмо это получишь ты, когда моя судьба, так сказать, будет решена.

У меня теперь явилось, несколько забытое, ощущение, схожее с предэкзаменным волнением в Академии, когда ждешь медали (чувство довольно гнусное). Что это вздумалось Павлу[16] смотреть мою кузину?[17] Что же, показывай, показывай, рад, что меня при этом не будет. Мне всегда как-то болезненно неловко показывать свои произведения П. М.

Ну, до свидания. Ты мне напишешь, надеюсь, о дальнейшем ходе конкурса.

А я живу и работаю попрежнему. Поклонись всем леонтьевцам[18]. Прощай, еще раз благодарю тебя за письма. До свидания.

В. Серов.

В. А. Серов. Солдатушки, бравы ребятушки.

16 сентября 1889 г.

Любезный Илья Семенович!

Очень обидно, что не придется нам с тобой повидаться здесь, в Париже. Уезжаем мы в среду или четверг (ближайший). Хотелось бы свидеться по многим причинам, даже нужно. При свидании я думал попросить у тебя денег (на зиму) 200—150 рублей.

Собственно, ехать нам сюда в Париж было с моей стороны безрассудством, не имея за душой ни гроша. Поехали на авось и приехали. Мне казалось упустить эту выставку[19] грехом, да и действительно приехать все-таки очень следовало. Вместе с Лувром[20], которого я не знал, здесь, в Париже, оказалась такая тьма по художеству, что еле разберешься. На выставке рад был всей душой видеть Bastien le Pag'a (Бастьен Лепаж)—хороший художник, пожалуй, единственный, оставшийся хорошим и с приятностью в памяти. Может, потому, что на нем удвоил свое внимание. Но какая масса хламу—удивительно, и насколько этот хлам, иллюстрированный*, благообразнее, чем здесь на выставке.

Испанцы меня разочаровали со своим Прадиллой. Мессонье—его прежние хорошо известные вещи превосходны, но последние плохи, совсем еще немного и до Вилевальда не далеко. С удовольствием рассматривал пейзажистов—Руссо, Добиньи, иногда Коро (очень уж он однообразен). Тройон хорош. Выставке надо отдать справедливость—грандиозна, но не скажу—привлекательна. Что приятно, это азиатские народцы со своими деревушками, музыкой, капищами и т. д. Для меня это первое удовольствие.

Рассчитывали на тебя—не сведешь ли к Стюарту показать Фортуни...

Домотканово, 3 октября 1889 г.

...**Ты**, вероятно, теперь в Париже. Да, а хорошо мы в конце концов прокатились. Рад я, что жена повидала Париж, за себя тоже в смысле выставки. Впрочем, я и парижскими драгоценностями успел полюбоваться: Лувр, Клюни[21], Люксембург[22], Notre Dame[23], S-te Chapelle[24] осмотрены, хотя и поверхностно.

---

* В иллюстрациях.

Был я с сестрой Машей (она остается на зиму в Париже) у Антокольского в мастерской. Странно—не понравились мне его вещи (несоразмерные какие-то), а чей-то портрет сидящего господина и Нестор[25] совершенно плохи. Спиноза[26] неважен, право. По художеству я остаюсь верен Бастиену, его Жанне д'Арк[27]. Обидно, что решительно всем она нравится, и все в одно слово утверждают, что она лучшая вещь на выставке. Поленыч[28] заявил Мише, что это «кульминационный пункт женской мысли».

Письма к О. Ф. Серовой

1890 г.

...**Н**у-с, Мазин[29] кончен. И очень и очень недурно кончен. По моему мнению и других также, это—лучший из моих портретов. Чувствую, что сделал успехи. Он цельнее, гармоничнее, нет карикатуры ни в формах, пропорциях, ни в тонах...

30 августа 1902 г.

В воскресенье вернулись князья[30]. Кажется, вообще довольны моей работой. Меньшего написал, или, вернее, взял хорошо. Вчера начал князя по его желанию на коне (отличный араб бывшего султана). Князь скромен, хочет, чтобы портрет был скорее лошади, чем его самого,—вполне понимаю. Тоже неплохо кажется. А вот старший сын не дается, т. е. просто его сегодня же начну сначала. Оказывается, я совсем не могу писать казенных портретов—скучно. Впрочем, сам виноват, надо было пообождать и присмотреться. С княгиней не знаю—она очень не хочет позировать (она права—это скучно и надоело, и порядком ее мучил этой зимой Степанов)...

...Сегодня попробую вечером набросать княгиню пастелью и углем. Мне кажется, я знаю, как ее лучше сделать, а впрочем—не знаю, с живописью вперед не угадаешь. Как взять человека—это главное...

11 мая 1907 г.

Лелюшка, переехали вы в Финляндию, пишу туда из Ахейского моря в Финский залив—дистанция порядочная. А хоть и жарковато, но хорошо здесь в Афинах—ей богу, честное слово. Акрополь[31] (кремль Афинский) нечто невероятное. Никакие

картины, никакие фотографии бессильны передать это удивительное ощущение от света, легкого ветра, близости мраморов, за которыми виден залив, зигзаги холмов. Удивительное соединение с пониманием высокой декоративности, граничащей с пафосом, даже с уютностью, говорю о постройке античного народа (афинян). Между прочим, новый город, новые дома не столь оскорбительны, как можно было ожидать (нет, например, нового стиля московского и т. д.), а некоторые, попроще в особенности, и совсем недурны. В музеях есть именно такие вещи, которые я давно хотел видеть, и теперь вижу, а это большое удовольствие. Храм Парфенона[32] нечто такое, о чем можно и не говорить—это настоящее, действительное совершенство. Ходил на почту—письма от тебя не было, пойду сегодня, пора быть уже. Здоровы ли вы все? Тебе я писал письмо и открытки из Константинополя, а из Афин послал вчера телеграмму, ну, будьте здоровы. Обнимаю всех. А греком было недурно быть, хотя делается все жарче и пыльнее—здесь нечто вроде Севастополя.

Твой Серов.

Если тотчас же напишешь мне в отель сюда, то я его еще застану...

1909 г.

Работаю и смотрю достаточно. Матисс, хотя и чувствую в нем талант и благородство, но все же радости не дает, и странно, все другое зато делается чем-то скучным—тут можно призадуматься.

Письма И. С. Остроухову

...Был тут у меня Жуковский, родственник по жене Врубеля. Он желал бы отдать своего «Пана»[33] врубелевского в Галлерею, но при этом озадачил цифрою—пять тысяч. Объясняет эту цифру он тем, что по покрытии своего расхода на эту вещь (около тысячи) остальное отдаст жене М. А.[34] на его лечение.

Кроме того, он считает картину эту самым цельным и удачным произведением Врубеля. Как член Совета Галлереи, объявил ему, что не могу входить в рассуждения о болезни М. А. и куда он намерен отдавать эти деньги (это касается меня, как товари-

В. А. Серов. Портрет Гиршмана.

ща М. А.), что я немедленно отпишу в Москву об этом, но все же нахожу, что цена высока и убежден в этом смысле относительно Совета. И вот теперь спрашиваю тебя и Александру Павловну[35].

Что это произведение М. А. Врубеля действительно желательно иметь в Галлерее—да, мое мнение—необходимо, тем более, что не вижу в будущем возможности иметь что-либо лучшее этого художника. Трудно предположить, чтобы М. А. поправился и написал бы что-либо. Царевна Лебедь[36] на мой взгляд слабее, панно морозовские как на Спиридоновке[37], так и другого, Викулыча[38],—тоже, арцыбушевские и тенишевские[39] то же; значительнее, пожалуй, киевские образа[40], да последний Демон[41], если бы он вышел; а «Пан», по-моему, вышел.

Далее, не знаешь ли, когда я выбываю из Совета?

Шансы на помещение Врубеля в Галлерею, без меня в Совете, пожалуй, даже почти наверно, будут слабые, а между тем Галлерея должна иметь Врубеля, и хорошего.

Подумайте и скажите, что может предложить Галлерея.

Относительно цены можно говорить очень много, можно и ничего не говорить.

Со своей стороны могу заявить лишь, что иду до 3000 рублей, как не шел дальше 9—10 тысяч за Витязя Васнецова[42].

Разумеется, с этим можно было и не торопиться, так как сама вещь придет из Германии (Карлсруэ) в сентябре-октябре, но повторяю—мое выбытие из Совета тревожит меня относительно Врубеля.

Что нового в Совете? В щепкинской речи в Думе прочел о перерасходе на Третьяковскую галлерею—так-с...

Владелец портретов Бакуниных[43] еще не приезжал.

Заходил граф Милорадович, бывший обладатель «Давии»[44], переговорить относительно копии с нее. Дело в том, что Дягилев при продаже обещал за нас, что это ему разрешат, так как с этим условием граф уступил эту вещь—разумеется, стоимость копии не на счет Галлереи. Граф ассигнует 200 рублей. Думаю зимой или осенью поручить это кому-либо из учеников. Думаю, что Совет не будет протестовать, тем более, что уже, так сказать, дело сделано. «Давиа» Левицкого уже висит в Галлерее.

Ну, вот пока все. Будь добр, ответь, и главное о Врубеле. Будь здоров, кланяюсь Надежде Петровне. Увидишь Александру Павловну—передашь поклон.

Твой Серов.

Автограф В. А. Серова.

31 марта 1910 г.

Дорогой Илья Семенович!

Как здоровье?

Савинова еще не видал—все оказалось убрано. Быть может, еще увижу.

Серебрякову видел—автопортрет у зеркала[45], очень милая свежая вещь; пейзажик[46] не дурен (но не больше). Этюд же деревенской девушки[47] совсем плох—думаю, было бы лучше как-нибудь избавить Галлерею от этого ничтожества—это открытка, которую писал Пимоненко или миллион ему подобных.

Вообще я ждал, по твоим словам и Сомова, нечто большое и солидное.

Очень хороши акварели Остроумовой.

Сейчас еду на могилу С. С.[48]

Александру Павловну видел и протокол отдал для подписи и отсылки тебе.

Ну, вот пока и все.

Твой В. Серов.

7 сентября 1910 г.

Ну, что же, Илья Семенович, Мадрид—так себе.

Оно, конечно, Веласкез, да вот еще видел сегодня бой быков (хорошо быки всаживают рога в лошадей, а то и в людей—одному матадору в ногу да через себя перекинул—превесело, а из лошадей кровь, как из кранов,—бойня в сущности).

Гойя тоже так себе и даже очень так себе—это гениальный дилетант. Порой изумителен.

Вчера был в Толедо—великолепно. Арабская часть, т. е. что осталось от них, мне нравится—умели жить.

Ну, а христьяннейшее средневековье по всей Европе одно и то же. Завтра еду в Эскориал[49] и назад в Биарриц.

Кто хорош везде и всюду—это Тициан, повыше самого Веласкеза. Восхитителен дом, в котором жил Сервантес в Толедо,—совершенно из Дон Кихота.

Письма к О. Ф. Серовой

Мадрид, 1910 г.

Леля, сегодня еще пробуду тут, а завтра еду назад в Биаррицу. Ездил в Толедо, чем весьма доволен. Хорош здесь музей, ну, разумеется, Веласкез. Об этом и говорить не стоит—

В. А. Серов. Одиссей и Навзикайя.

он совсем не так черен, как кажется на фотографии,—все написано на легком масле, не особенно задумавшись. Хороши здесь и другие. Тициан всегда верен себе и прекрасен. Мантенья, Дюрер, Рафаэль, знаменитейший Гойя оказался много жиже и слабей...

1909—1910 гг.

Пишу портреты направо и налево и замечаю, что чем больше их приходится сразу за день писать, тем легче, право, а то упрешься в одного—ну, хоть бы в нос Гиршмана[50], так и застрял в тупике. Кроме того, примечаю, что женское лицо, как ни странно, дается мне легче—казалось бы наоборот...

29 января 1911 г.

...Кажется, оканчиваю Орлову[51]. Она пока терпеливо сидит, хотя и обманщица—сидит все же каждый день. Портрет мне нравится. Кроме того, все эти дни бегал по музеям для занавеси к Шехерезаде[52] и вчера показал эскиз комитету, т. е. Дягилеву, Бенуа, Баксту, Валичке, Аргутинскому и т. д., никто не ожидал увидеть то, что сделал. Вещь не эффектная и совсем не то, что писал в Москве, но довольно сильно и благородно, и в ряду других ярких декораций и занавесей она будет действовать приятно—скорее похоже на фреску персидскую. Не знаю, кто и как ее будет писать. Думаю, не написать ли мне ее с Ефимовым в Париже. Ну, да это видно будет, а пока нужно покончить с Орловой...

Письмо И. С. Остроухову

Москва, 15 апреля 1911 г.

Любезный друг Илья Семенович!

Вспомнил о тебе и пишу по дороге из Парижа в Лондон. С тех пор как тебе не писал—ты уже видел Ольгу Феодоровну (которая вручила тебе мое письмо), с тех пор я в 2 недели должен был написать свой персидский занавес, который и написал. Пришлось писать с 8 утра до 8 вечера (этак со мной еще не было).

Говорят: не плохо, господа художники, как наши, так и французские некоторые. Немножко суховато, но не неблагородно, в отличие от бакстовской сладкой роскоши. Но, вообще, дягилевские балеты имели громадный успех—смешно право—ведь уж который год он кормит парижан. На сей раз лучшее это—«Петрушка»[53]—балет Стравинского. Это настоящий клад в современную русскую музыку. Очень свежо, остро—ничего нет Римского-Корсакова, Дебюсси и т. д., совершенно самостоятельная вещь, остроумная, насмешливо трогательная. Странно—постановки балетов из опер не хочется смотреть (Игорь[54], Садко[55])—скучно, ничего не поделаешь. С операми вообще что-то происходит. Уж на что я вагнерьянец, а, пожалуй, еще подумаю—пойти ли (если пригласят в ложу). Разумеется, и балет на очереди к отходу, но пока еще держится и продержится некоторое время, если Дягилеву удастся его еще реформировать. На будущий сезон ставятся французские балеты Равеля и Дебюсси. Надо отдать справедливость, в настоящее время постановки дягилевские, думаю, лучшее театральное времяпрепровождение в смыс-

В. А. Серов. Иллюстрация к басне Крылова.

ле красивости. После ничего нельзя смотреть в Париже. Уже теперь есть несколько попыток стать на дягилевскую точку зрения в смысле постановки, но пока очень жидкие—да, да, пока что мы, русские, впереди. Смешно сказать, но, например, все машинные приспособления, не говоря об этой провинциальной дыре Риме, но и здесь в Grand Opera и в Chatelet здесь плохи и примитивны. Европейцы вообще народ консервативный.

Между прочим, на будущее лето Художественный театр собирается сюда, в Париж, страшновато... Встретил тут Немировича и Стаховича.

Еду сейчас в Лондон вслед за нашей труппой. Погуляю еще немножко на коронации Георга V и затем в С.-Петербург морем,—совершенно не в состоянии ехать через Германию. Совсем ее разлюбил. Да. Мой alter Kaepping (Кеппинг), знаменитый radierer*, также поставил в Риме, что совестно мне за него. Какие-то натурщицы, и преплохие, пошлые.

Да, а свою Рубинштейн[56] отдал я Дмитрию Ивановичу[57] в А. Ш. Сначала было колебался—стоит ли, а после того, как Бенуа короновал меня с Местровичем (серб) на Капитолии—

* Гравер.

смотри «Речь», №... не помню (между нами, как ты говорил, малость перемахнул Александр Николаевич), ну, так вот, я и решил после настоятельных просьб Толстого ему ее и отдать, и теперь, как видишь, гуляю по загранице. Как будто уж пора и домой, хотя в Париж, Рим приезжают почти как в Москву или Петербург. Совершенным комивояжером стал—ну, а за сим и до свидания. Пиши.

Твой В. С.

ПРИМЕЧАНИЯ

Валентин Александрович Серов—один из самых крупных русских художников-реалистов. Учился сначала у Репина, а затем в Академии художеств у Чистякова. Непосредственное восприятие природы, радость от близости к ней составляют секрет очарования ранних работ Серова («Девушка с персиками», 1887, гос. Третьяковская галлерея, «Девушка, освещенная солнцем», 1888, гос. Третьяковская галлерея). На основе такого восприятия он разработал ряд живописных задач, связанных с проблемой изображения света и воздуха, и достиг большой художественной тонкости и красоты в понимании и передаче колорита.

Поиски характера составляют стержень работы Серова в следующий период. Он оперирует теперь большими цветовыми массами, широкими мазками кисти, стремясь выразить характер формы и ее динамику. В портрете Серов дает острые характеристики (портрет В. С. Гиршмана, 1911, гос. Третьяковская галлерея). Он использует для этого выразительность жеста и позы. В дальнейшем портретные работы Серова приобретают черты парадной репрезентативности и теряют свою социальную остроту.

Одновременно в искусстве Серова появляются тенденции к декоративности и стилизаторству. Выражением этих тенденций являются «Ида Рубинштейн», 1910, гос. Русский музей, и «Похищение Европы», 1910. Однако стилизаторство Серова было лишь его своеобразной данью эпохе и диктовалось поисками монументальности. В самой основе своего творчества он всегда оставался реалистом.

Серов был также прекрасным рисовальщиком. Им сделано огромное количество рисунков, в частности ряд иллюстраций к басням Крылова, замечательных по остроте характеристик и живописности.

Реализм Серова не имел уже под собой той общественной и культурной базы, которая взрастила его учителя, Репина. Буржуазное искусство в основном отходит постепенно от реализма на позиции стилизаторства

и зарождающегося формализма. Лишенный былой социальной заостренности, реализм Серова теряет поэтому ту полновесность, которая была у Репина или Сурикова; художник сосредоточивает свое внимание скорее только на реальной передаче красоты мира, хотя и достигает в этом больших высот. Однако революция 1905 г. всколыхнула Серова. В знак протеста против разгона демонстрации 9 января он отказывается от академического звания; он участвует в сатирических журналах («Солдатушки, бравы ребятушки»), рисует карикатуру на Николая II, делает эскиз «Похороны Баумана».

Серов был художником такого типа, которому были чужды теоретические суждения об искусстве. В высказываниях, оставленных им, почти не найдем ничего, касающегося общих вопросов стиля. Они ценны для нас другой стороной. Письма Серова очень ярко характеризуют непосредственность серовского восприятия природы. Особенно это относится к письмам художника жене из-за границы. В них он живо передает тот образ, который запечатлелся в его мозгу. Необычайно интенсивное ощущение действительности, выраженное здесь словами, еще раз подчеркивает способность Серова свежо и непосредственно реагировать на окружающее.

* * *

1. Письма В. А. Серова к жене печатаются с оригиналов, хранящихся у наследников художника; письма к И. С. Остроухову печатаются с оригиналов, хранящихся в архиве гос. Третьяковской галлереи.

2. «Фрегат Паллада»—роман И. А. Гончарова.

3. Портрет скульптора М. М. Антокольского, написанный В. Васнецовым в 1884 г., находится в гос. Третьяковской галлерее. Местонахождение портрета работы Серова, относящегося к этому году, не установлено.

4. По каталогу Амстердамского музея 1909 г. там имеются следующие картины Рембрандта:

1) Ночной дозор. 2) Старшины цеха суконщиков. 3) Лекция по анатомии проф. Deyman'а (фрагмент). 4) Еврейская невеста. 5) Ландшафт. 6) Портрет молодой женщины. 7) Портрет Елизаветы Якобс Бас. 8) Мифологический сюжет (Нарцисс). 9) Этюд головы.

5. Известны два живописных портрета С. И. Мамонтова работы Серова: 1891 г., находящийся в Одесском художественном музее, и 90-х годов, находящийся в собрании Данцигера в Москве.

6. *Мамонтов Михаил Анатольевич.*

7. По всей вероятности, «Заросший пруд» в 1888 г. (в гос. Третьяковской галлерее). Манера этой работы близка к художникам-барбизонцам.

8. *Николай Сергеевич Третьяков.*

9. Речь идет о портрете отца художника, Александра Николаевича Серова (1820—1871), известного русского композитора; портрет находится в гос. Русском музее.

10. «Юдифь»—опера композитора А. И. Серова написана в 1863 г. В позднейшей ее постановке В. А. Серов принимал участие.

11. Картина Репина «Св. Николай избавляет от смертной казни трех невинно осужденных в городе Мирах Ликийских» (1888). Находится в гос. Русском музее.

12. Картина Репина «Запорожцы. На высокопарно-грозную грамоту султана Магомета II кошевой Иван Дмитриевич Серко с товарищами отвечает насмешками» (1886—1891). Находится в Русском музее. Повторение принадлежало гос. Третьяковской галлерее, затем было передано на Украину. Эскиз к картине находится в гос. Третьяковской галлерее.

13. «Дон Жуан и донна Анна», картина И. Е. Репина. Находится в Саратовском музее.

14. Данное письмо В. А. Серова является ответом на письмо Остроухова от 7 декабря 1888 г., публикуемое выше.

15. Портрет Веры Саввишны Мамонтовой, известный под названием «Девушка с персиками». Написан в 1887 г. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

16. *Павел Михайлович Третьяков.*

17. Портрет М. Я. Симанович, известный под названием «Девушка, освещенная солнцем» (1888). Находится в гос. Третьяковской галлерее.

18. Леонтьевцы—семья Анатолия Ивановича Мамонтова, жившая в Москве, в Леонтьевском пер.

19. Всемирная выставка в Париже.

20. Дворец французских королей в Париже, основное здание построено в 1547—1578 гг. архитектором Леско, затем много раз достраивалось. После французской революции превращен в национальный музей. Один из крупнейших художественных музеев мира.

21. Отель Клюни, построен в конце XV века, одно из лучших светских зданий французской готики. После—знаменитый музей французского декоративного и прикладного искусства.

22. Бывший дворец, ныне музей, главным образом нового французского искусства.

23. Notre Dame de Paris, собор Богоматери в Париже. Заложен в 1163 г., в XVIII веке, после пожара, был перестроен снаружи. Широко известный памятник раннеготической архитектуры.

24. St. Chapelle, знаменитый памятник французской готической архитектуры, построен в 1243—1248 гг. П. де Монтеро. Находится в Париже.

25. Скульптура Антокольского «Нестор летописец» (1889). Находится в гос. Русском музее.

26. «Спиноза»—скульптура Антокольского (1882). Находится в гос. Русском музее в Ленинграде.

27. Картина Бастьен Лепажа «Жанна д'Арк», написана в 1880 г.

28. *Поленов Василий Дмитриевич.*

29. Портрет Мазини написан Серовым в 1890 г. Находится в частном собрании в Москве.

30. В. А. Серов имеет в виду здесь князей Юсуповых. В. А. Серовым были написаны портреты отца, жены и двух сыновей Юсуповых.

31. Возвышенная часть древнегреческого города (кремль). В данном случае речь идет об афинском Акрополе (середина V века до н. э.).

32. См. прим. 10 на стр. 485.

33. «Пан»—картина Врубеля (1899). Находится в гос. Третьяковской галлерее.

34. *Михаил Александрович Врубель.*

35. *Александра Павловна Боткина.*

36. «Царевна Лебедь»—картина Врубеля, 1900. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

37. В доме, принадлежавшем С. Т. Морозову, затем М. П. Рябушинскому, теперь здание Наркоминдела, в Москве на Спиридоновке, Врубелю принадлежат три панно: «Утро», «Полдень», «Вечер». Панно поныне находятся на первоначальном месте.

38. Для особняка А. В. Морозова (Москва, Введенский пер.) Врубелем было сделано в 1896 г. 5 панно: «Фауст и Маргарита в саду», «Фауст», «Маргарита», «Мефистофель и юноша», «Полет Фауста и Мефистофеля». Все панно в данное время находятся в гос. Третьяковской галлерее.

39. В бывш. имении кн. Тенишевой «Талашкино», Смоленской губ., находилось «Декоративное панно» Врубеля, написанное в 1897 г.

40. В Киеве Врубелем в 1884 г. были сделаны росписи для Кирилловской церкви и в 1885 г.—четыре образа для иконостаса той же церкви: «Христос», «Св. Кирилл», «Св. Афанасий», «Богоматерь с младенцем».

41. «Демон поверженный». Картина написана Врубелем в 1902 г. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

42. «Витязь на распутьи», 1877.

43. Речь идет о портретах Левицкого: П. В. Бакунина старшего и г-жи Бакуниной. Оба портрета находятся в гос. Третьяковской галлерее.

44. *Д. Г. Левицкий.* «Портрет певицы Анны Давиа», 1782. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

45. Картина Серебряковой «За туалетом», 1909. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

46. Имеется в виду работа Серебряковой «Зеленя», 1908, находящаяся в гос. Третьяковской галлерее.

47. Имеется в виду работа Серебряковой «Молодуха», 1909, находящаяся в гос. Третьяковской галлерее.

48. Могила Сергея Сергеевича Боткина, мужа А. П. Третьяковой, врача и коллекционера, умершего в 1909 г.

49. Эскориаль—монастырь и дворец возле Мадрида, построенные в 1563—1584 гг. при Филиппе II. В церкви и библиотеке дворца, знаменитой собранием рукописей и редких изданий, находятся фрески Джиордано, Кардуччи и Пеллегрини.

50. Речь идет о портрете В. О. Гиршмана (1911), находящемся в гос. Третьяковской галлерее.

51. Портрет княгини О. К. Орловой (1910). Находится в гос. Русском музее в Ленинграде.

52. Занавес к балету «Шехерезада» Римского-Корсакова в постановке Дягилева. Эскизы балета относятся к 1910 г.

53. «Петрушка»—балет, написанный Стравинским в 1910 г. на сюжет А. Н. Бенуа.

54. «Князь Игорь»—опера А. П. Бородина, законченная и редактированная Н. Римским-Корсаковым и А. Глазуновым. Была поставлена Дягилевым в Париже в первое десятилетие XX века.

55. «Садко»—опера Римского-Корсакова, написанная в 1897 г.

56. «Ида Рубинштейн» (1910). Русский музей в Ленинграде.

57. *Дмитрий Иванович Толстой.*

ВРУБЕЛЬ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ

(1856—1910)

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письмо Екатерине Ге[1]

Когда наука открывает величественные горизонты «необходимостей» и гениальный немец показал бессилие и дрянность измышленных человеком «возможностей» перед «необходимостью», тогда милые скоты нашли своевременным отрыгнуть одну из «возможностей» и зачавкать эту застоявшуюся в их желудках кашицу, которая имела в свое время свойства настоящей пищи, а с течением веков в желудках идиотов превратилась в американствующую хлыстовщину. Когда искусство из всех сил старается иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами, тогда он с утроенной злостью защищает свое половинчатое зрение от яркого света. Перед патетическим он вздыхает о милой его отрыжке и жвачке мелочного, будничного якобы натурализма.

Надя находит, что я тебя напрасно обижаю выходками против Толстого; нет, не напрасно: надо вылечиться от привычки толочься, как комары, в вечернем воздухе.

Посылаю своего Демона[2] в Петербург и вовсе не уверен, что он будет принят. Защищайте меня, петербуржцы.

Письма сестре—А. А. Врубель

Одесса, 7 августа 1873 г.

...Но если науки в комнате Михаила Врубеля, в доме № 37, и не процветали за лето, зато искусство, т. е. рисование, несколько подвинулось. Я еще прошлое лето начал писать

масляными красками и с тех пор написал четыре картины: копию с Айвазовского «Закат на море», копию с «Читающей старушки» Жирара Дове (Dау), «Старика, рассматривающего череп» и копию с гильдебрандтовского «Восхода солнца», с снегом, мостиком и мельницей... Все эти картины писаны самоучкою, без всякого знания приемов письма, и потому все более или менее плохи (последняя, впрочем, лучше других; она теперь стоит в магазине Шмидта и продается за 25 рублей). Более масляного письма мне удаются фантазии карандашом, на достоинство которых мне указал один недавний наш знакомый, Клименко, большой знаток в искусствах, весельчак и, что нераздельно в русском человеке с эстетическими наклонностями, порядочный гуляка; это последнее и еще кое-что не нравится многим, в том числе и мне. Но не знаю, как тебе, а мне кажется, что моральная сторона в человеке не держит ни в какой зависимости эстетическую: Рафаэль и Дольче были далеко не возвышенными любителями прекрасного пола, а между тем никто не воображал и не писал таких идеально-чистых мадонн и святых. Рассуждая таким образом, я решил верить в его эстетическую критику, тем более, что он критикует не так, как у нас берется критиковать произведения искусства большинство,— на основании вкуса, о неосновательности коего критериума гласит пословица: «О вкусах не спорят». Клименко же произносит суждения на основании очень многого читанного и виденного им по этому предмету, что придает ту вескость и основательность его суждениям, на которую может и даже должно опираться (даже если бы это было за неимением ничего лучшего) таланту, не имеющему под собой еще никакой твердой почвы, каков мой.

С.-Петербург, апрель 1883 г.

Имеешь, Нюта, полное право сердиться. Но я до того был занят работою, что чуть не вошел в Академии в пословицу. Если не работал, то думал о работе. Вообще нынешний год, могу похвастать, был для меня особенно плодотворен: интерес и умение в непрерывности работы настолько выросли, что заставили меня окончательно забыть все постороннее: ничего не зарабатывая, жил, как птица—«даром божьей пищи», не смущало меня являться в общество в засаленном пиджачке, не огорчала по целым месяцам тянувшаяся сухотка кармана, потерял всякий аппетит к пирушкам и вообще совсем бросил

пить; в театр пользовался из десяти приглашений одним. Видишь, сколько подвигов! И вместе с тем как легко и хорошо жилось! Я говорю—жилось, потому что вот уже неделя, как классы прекратились впредь до сентября. 5 месяцев. Великолепный дар! Жаль только, что им нельзя пользоваться нераздельно мне с моей супругой—искусством,—надо кое-что уступить приготовлению к научным экзаменам и занятиям для заработка. Эта перспектива вторжения в мой милый мирок чистого искусства меня печалит, и вот почему я до сих пор еще решаюсь на раздел, нахожусь в том противном состоянии, которое принято называть отдыхом от усиленных занятий и посвящать разным накопившимся отложенным мелочам. Ты разлучился с тем, к чему ты прикован всем существом, а ты в это время думай о том, что у тебя башмак развязался. Может быть, это слишком легко меня извиняет, потому что красиво и неточно. Но все равно—мне мелочи труднее всего... Итак, я отдыхаю, а вернее—скучаю и потому о времени труда говорю, как о милом прошлом. Так как настоящее неинтересно, о будущем говорить не хочу, потому что мне теперь часто до отвращения противны неисполненные планы,—буду говорить о прошлом...

С.-Петербург, январь 1883 г.

...**В**се эти обеты особенно волнуют меня сегодня; нахожусь под впечатлением беседы с Репиным, который только что был у меня. Сильное он имеет на меня влияние: так ясны и просты его взгляды на задачу художника и на способы подготовки к ней—так искренни, так мало похожи они на чесанье языка (чем вообще мы так много занимаемся и что так портит нас и нашу жизнь), так, наконец, строго и блестяще они отражаются в его жизни. Обещал по субботам устроить рисовальные собрания. Искренне радуюсь этому. Завтра, вздохнув всеми легкими, за работу, или как у нас выражаются—«ворочить»...

С.-Петербург, апрель 1883 г.

...**П**омню, в последнем письме я писал тебе о Срезневских, Репине. Первых я довольно скоро забросил за недосугом, хотя на Пасхе и собирался с визитом. Второй как-то сам к нам, чистяковцам[3], охладел, да мы, хотя и очень расположены к нему, но чувствуем, что отшатнулись: ни откровенности, ни любовности отношений уже быть не может. Случилось это так: открылась

Передвижная выставка. Разумеется, Репин должен был быть заинтересован нашим отношением к его «Крестному ходу в Курской губернии[4]», самому капитальному по талантливости и размерам произведению на выставке. Пошли мы на выставку целой компанией, но занятые с утра до вечера изучением натуры, как формы, жадно заглядывающиеся в ее бесконечные изгибы и все-таки зачастую сидящие с тоскливо опущенной рукой перед своим холстом, на котором все-таки видишь еще лоскутки, а там—целый мир бесконечно гармонирующих чудных деталей, и дорожащие этими минутами, как отправлением связующего нас культа глубокой натуры,—мы, войдя на выставку, не могли вырвать всего этого из сердец, а между тем перед нами проходили вереницы холстов, которые смеялись над нашей любовью, муками, трудом: форма, главнейшее содержание пластики, в загоне—несколько смелых, талантливых черт; и далее художник не вел любовных бесед с натурой, весь занятый мыслью поглубже напечатлеть свою тенденцию в зрителе. Публика чужда специальных тонкостей, но она вправе от нас требовать впечатлений, и мы с тонкостями походили бы на предлагающих голодному изящное гастрономическое блюдо, а мы ему даем каши: хоть и грубого приготовления, но вещи, затрагивающие интересы дня. Почти так рассуждают передвижники. Бесконечно правы они, что художники, без признания их публикой, не имеют права на существование. Но признанный, он не становится рабом: он имеет свое самостоятельное, специальное дело, в котором он лучший судья, дело, которое он должен уважать, а не уничтожить его значение до орудия публицистики. Это значит надувать публику... Пользуясь ее невежеством, красть у нее то специальное наслаждение, которое отличает душевное состояние перед произведением искусства от состояния перед развернутым печатным листом. Наконец, это может повести к совершенному даже атрофированию потребности в такого рода наслаждении. Ведь это лучшую частицу жизни у человека украсть! Вот на что приблизительно вызывает и картина Репина. Случилось так, что в тот же день вечером я был у Репина на акварельном сеансе. За чаем зашла беседа о впечатлениях выставки, и мне, разумеется, оставалось пройти молчанием свои перед его картиной. Это он понял и был чрезвычайно сух и даже в некоторые минуты желчен. Разумеется, это не было оскорбленное самолюбие, но негодование на отсталость и школьность наших эстетических взглядов. Я все собирался как-ни-

будь вступить с ним в открытое взаимообъяснение взглядов на искусство, но тут подошли усиленные занятия; так дело и кончилось тем, что мы с тех пор и не виделись.

Собираюсь тоже к нему на Пасхе. Было у нас два торжества по поводу 400-летнего юбилея Рафаэля. О них ты, верно, читала в газетах. Лично для нашего кружка эти празднества имели то значение, что мы всмотрелись в него еще раз со вниманием и, благодаря воспроизведению его картин фотографией, могли сделать самостоятельный о нем вывод. Когда-нибудь я тебе подробно разовью свое учение о Рафаэле, теперь же дам несколько кратких положений. Он глубоко реален. Святость навязана ему позднейшим сентиментализмом. Представители католического духовенства и не нуждались в этой святости, потому что были глубоко эстетики, глубоко философы и слишком классики, чтобы быть фанатико-сентиментальными. Реализм родит глубину и всесторонность. Оттого столько общности, туманности и шаткости в суждениях о Рафаэле, и в то же время всеобще поклонение его авторитету. Всякое направление находило подтверждение своей доктрины в какой-нибудь стороне его произведений. Критика по отношению к Рафаэлю находилась до сих пор в том же положении, как по отношению к Шекспиру до Sturm und Drang Periode* в Германии. У нас в Академии живут еще традициями ложноклассического взгляда на Рафаэля. Разные Ingre'ы (Энгры), De la Croix (Делакруа), David'ы (Л. Давид), Бруни, Басины, бесчисленные граверы—все дети конца прошлого и начала нынешнего (века)—давали нам искаженного Рафаэля. Все их копии—переделки Гамлета Вольтером. Я задыхаюсь от радости перед таким открытием, потому что оно населяет мое прежнее какое-то форменное, деревянное благоговение перед Санцио живой и осмысленной любовью. Много-много мне хотелось бы высказать по этому любимому теперь мною вопросу, но это меня бы чорт знает куда завлекло за пределы праздничного поздравления. Но не могу утерпеть. Взгляни, например, на фигуру старика, несомого сыном на фреске «Пожар в Борго»[5], сколько простоты и силы жизненной правды! Точно рядом учился у природы с современным натуралистом Фортуни. Только и превзошел его тем, что умел этой формой пользоваться

* Периода бури и натиска. Литературное и общественное движение, боровшееся с феодальным деспотизмом в Германии второй половины XVIII века.

для чудных, дышащих движением композиций, а последний остался на изучении. Но ведь и требования усилились. Живопись в тесном смысле при Рафаэле была послушным младенцем, прелестным, но все же младенцем, теперь она самостоятельный муж, отстаивающий энергично самостоятельность своих прав. А все-таки как утешительна эта солидарность! Сколько в ней задатков для величавости будущего здания искусства! Прибавлю еще, что утверждение взгляда на Рафаэля дает критериум для ряда других оценок, например, Корнелиус выше Каульбаха и неизмеримо выше Пилотти и т. д. Вот тебе в заключение краткая хроника. Медаль за живопись я чуть-чуть не получил на последнем экзамене, но судьбе угодно было меня оставить только первым на нее кандидатом...

Петергоф, 1883 г. (лето)

Сегодня ни с того, ни с сего мне пришло в голову исправиться, или по крайней мере постараться исправиться, или, еще лучше, начать стараться исправляться от моей колоссальной неаккуратности во всем, что только не касается моей живописи, и в том числе, а главным образом, от неаккуратности в переписке...

...Живу опять в Петергофе. Никаких работ заказных в городе на лето не имел, несмотря на разные обещания и мытарства, а потому не имею прав на самостоятельность...

Письмо родителям

1883 г.

Вы горюете и сердитесь, милые папочка и мамочка, что я глаз не кажу. Мне самому не менее горько. Опротивело мне до невероятности занимать мелочи, и это презренное обстоятельство удерживает меня, а как я не могу точно определить момент, когда превозмогу себя, то и довольствуюсь письмом, чтобы поделиться с Вами моими интересами и мечтами. Отсутствие и душевного и суетного в значительной мере заменяет мне моя работа, которая летом тем труднее, а потому и интереснее, что нет ни академического распорядка, ни художественного общения... Прошлое лето неуспех работы моей именно и произошел от того, что я забыл совершенно думать, что и отозвалось и на выборе и на всей массе мелочей обстановки работы, которые направляют непосредственное чувство и механическую

работу, давая им жизнь, кажущуюся непосвященным, истекающей из вдохновения. Вдохновение, порыв страстный неопределенных желаний, есть душевное состояние, доступное всем, особенно в молодые годы; у артиста оно, правда, несколько специализируется, направляясь на желание что-нибудь воссоздать, но все-таки остается только формой, выполнять которую приходится не дрожащими руками истерика, а спокойными ремесленника (пар двигает локомотив, но не будь строго рассчитанного, сложного механизма, недоставай даже в нем какого-нибудь дрянного винтика, и пар разлетелся, растаял в воздухе, и нет огромной силы, как не бывало). Так вот работа и думы берут от меня почти весь день. На музыку даже не хожу. Только за едой да часов с 9 вечера делаюсь годным для общежития человеком. Сильно мою энергию поддерживают тщеславные и корыстные мечты, как я на будущей акварельной выставке выступлю с четырьмя серьезными акварелями, как на них обратят внимание, как приобретут за порядочную сумму презренного. Выбрал я именно акварель помимо массы специальных соображений еще и потому, что зимой в ней упражняться некогда, а недаром же Чистяков упорствует в прозвище Фортуни, да и Репин превозносит мой акварельный прием. Рисую я: 1) задумавшуюся Асю: сидит у стола, одну руку положив на раскрытую книгу, а другой подпирая голову; на столе серебряный двусвечник рококо, гипсовая статуэтка Геркулеса, букет цветов, и только что сброшенная осенняя шляпа, отделанная синим бархатом; сзади белая стена в полутоне и спинка дивана с белым крашеным деревом и бледноголубоватой атласной обивкой с цветами à la Louis XV. Это этюд для тонких нюансов: серебро, гипс, известка, окраска и обивка мебели, платье (голубое)— нежная и тонкая гамма; затем тело теплым и глубоким аккордом переводит к пестроте цветов и все покрывается резкой мощью синего бархата шляпы. Размер в 1—1½ раза более carte-portrait; 2) вяжущая m-me Кнорре[6]. На темном фоне голова в сереньком чепце с кружевными белыми бридами, плечи в серой мантилье, завязанной лиловым бантом, атласным, пара морщинистых, темных, костлявых рук с двумя белыми костяными спицами и кусочком розового вязанья; с левой стороны уголок столика, покрытого белой вышитой розанами скатерью с футляром для клубка, очков и серебряной табакеркой. Размер головы немного более Асиной; 3) m-r Jammés, ветхий старичок с бородкой à l'imperial, нафабренными усами, bien élégant avec un noeud de

М. А. Врубель. Пан.

cravatte gros-bleu*—коленная фигура, размер carte-portrait; 4) еще в эскизе, по вечерам, вместо музыки, хожу, приглядываюсь к весьма живописному быту здешних рыбаков. Приглянулся мне между ними один старичок: темное, как медный пятак, лицо с вылинявшими грязными седыми волосами и в войлок всклокоченной бородой; закоптелая, засмоленная фуфайка, белая с коричневыми полосами странно кутает его старенький с выдавшимися лопатками стан, на ногах чудовищные сапоги; лодка его, сухая внутри и сверху, напоминает оттенками выветрившуюся кость; с киля мокрая, темная, бархатисто-зеленая, неуклюже выгнутая—точь-в-точь спина какой-нибудь морской рыбы. Прелестная лодка—с заплатами из свежего дерева, шелковистым блеском на солнце, напоминающим поверхность кучкуровских соломинок. Прибавьте к ней лиловато-сизовато-голубые переливы вечерней зыби, перерезанной прихотливыми изгибами глубокого, рыже-зеленого силуэта отражения, и вот картинка, которую я намерен написать Кенигу, которую уже набросал на память. Старик мне обещал сидеть за двугривенный в час. Сидеть он будет на носу лодки, привязанной к берегу, с ногами, опущенными за борт, и изобразит отдохновение. Больше всех сработана Кнорре: почти кончены лицо и чепец и начата одна рука. У Жама сделана голова, шляпа и плечи, у Аси начата рука и сделана часть серебряного подсвечника...

Письма сестре—А. А. Врубель

Осень, 1883 г.

Вот уже времени прошло, что и не сосчитать с моего последнего письма. Но ты представить себе не можешь, Нюта, до чего я погружен всем своим существом в искусство: просто никакая посторонняя искусству мысль или желание не укладываются, не прививаются. Это, разумеется, безобразно, и я утешаю себя только тем, что всякое настоящее дело требует на известный срок такой беззаветности фанатизма от человека. Я по крайней мере чувствую, что только теперь начинаю делать успехи, расширять и физический и эстетический глаз. Когда я начал занятия у Чистякова, мне страсть понравились основные его положения, потому что они были не что иное, как формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено. Это

---

* Очень элегантного с ярко голубым галстуком.

очень недавний вывод. Раньше же я думал, или лучше разные детали техники заставляли меня думать, что мой взгляд в основе расходится с требованием серьезной школы. Само собой, что усвоение этих деталей может помирить меня со школой, было выводом отсюда, и вот принялся за них, как за сущность. Тут началась схематизация природы, которая так возмущает реальное чувство, так гнетет его, что, не отдавая даже себе отчета в причине или просто заблуждаясь в ее отыскании, чувствуешь себя страшно не по себе и в вечной необходимости принуждать себя к работе, что, как известно, отнимает наполовину ее качество. Очень было тяжело. Разумеется, цель некоторая достиглась— детали в значительной степени усвоились. Но достижение этой цели никогда не выкупило бы огромности потери: наивного, индивидуального взгляда—вся сила и источник наслаждений художника. Так, к сожалению, и случается иногда. Тогда, говорят, школа забила талант. Но я нашел заросшую тропинку обратно к себе. Точно мы встретились со старым приятелем, разойдясь на некоторое время по околицам, и точно, научась опытом, умею его лучше ценить. Встреча эта случилась следующим образом: летом, как я тебе писал, я виделся с Репиным. «Начинайте вы какую-нибудь работу помимо Академии, добивайтесь, чтобы она самому вам понравилась». Я внял и решил соединить эту работу с заработком, т. е. делать ее для Кенига и выставить ее вдобавок на конкурс на премию за жанр при Обществе поощрения художеств[7]. Делал для этого всевозможные приготовления: нанял мастерскую, благодаря твоим присылкам (за которые без конца благодарю, надеюсь весной возвратить), кое-чем обзавелся; явился и сюжет, и эскиз сделал,—но все твержу себе: «начну писать картину», и звучит это так холодно, безобразно, нестрастно (и это еще после устройства всего, что нужно, чтобы возбудить в художнике желание работать, т. е. мастерская, натура и пр.); представь, до какого отчаяния и омерзения я доходил, когда до того отдалился от себя, что решил, как я тебе, кажется, и писал, писать картину без натуры. А между тем ключ живого отношения был тут недалеко, скрытый перешептывающимся быльем и кивающими цветками. Узнав, что я нанимаю мастерскую, двое приятелей, Серов и Дервиз, пристали присоединиться к ним писать натурщицу в обстановке renaissance (понатасканной от Дервиза, племянника знаменитого богача) акварелью. Моя мастерская, а их натура. Я принял предложение. И вот в промежутках составления эскиза картины

и массы соображений и подготовлений, не забудь еще аккуратное посещение Академии и постоянную рисовку с анатомии, и ты получишь цифры: с 8 утра и до 8 вечера, а три раза в неделю до 10, 11 и даже 12 часов, с часовым промежутком только для обеда. Занялись мы акварелью (листы и листы про наши совместные занятия, дележ наблюдениями, но я просто разучился писать). Подталкиваемый действительно удачно прелестно скомпанованным мотивом модели, не стесненный во времени, не прерываемый замечаниями: «зачем у вас здесь растрепан рисунок», когда в другом уголке только что начал с любовью утопать в созерцании тонкости, разнообразия и гармонии, задетый за живое соревнованием с достойными соперниками (мы трое— единственные, понимающие серьезную акварель в Академии), я прильнул, если можно так выразиться, к работе; переделывал по десять раз одно и то же место, и вот, с неделю назад, вышел первый живой кусок, который меня привел в восторг; рассматриваю его фокус и оказывается—просто наивная передача самых подробных живых впечатлений натуры, а детали, о которых я говорил, облегчают только поиски средств передачи. Я считаю, что переживаю момент сильного шага вперед. Теперь картина представляется мне рядом интересных, ясно поставленных и разрешенных задач. И видишь, как я рад, как уверен, что мой тон глуп, как бахвальство. А вот я заговорю и совсем по-свински. Если ты не подвергаешь себя большим лишениям, Нюта моя, то не откажи маленькими займами до марта. А то за невозможностью нанимать мастерскую я должен буду или кланяться, лизать прах и терять время или все бросить. А доведу работу до конца, заработаю хорошие деньги. Акварель, если будет так итти, то будет действительно вроде дорогой работы Фортуни, кличка которого все более за мною утверждается в Академии. Прощай, Нюта, и прости нескладицу, неполноту. Бегу в класс. Я получил медаль за этюд. Не думай, что я о тебе не думаю, а думай, что толчея школы редко позволяет отдаваться этому тихому, отрадно-грустному удовольствию. Не наказывай меня за мою неаккуратность собственным молчанием. Мне дороги твои письма.

Твой брат и друг Миша.

Киев, ноябрь 1887 г.

Милая моя Аня, спасибо тебе большое за белье и фотографию. Я получил посылку как раз накануне своих именин. Восьмого

М. А. Врубель. Демон.

получил письмо от папы: он с Варей и Настей; Лиля с мамой в Петербурге. Я окончательно решил писать Христа; судьба мне подарила такие прекрасные материалы в виде трех фотографий прекрасно освещенного пригорка с группами алоэ между ослепительно белых камней и почти черных букетов выжженной травы; унылая каменистая котловина для второго плана, целая коллекция ребятишек в рубашонках под ярким солнцем для мотивов складок хитона. Надо тебе еще знать, что на фотографии яркое солнце удивительно дает иллюзию полночной луны. В этом освещении я выдерживаю картину (4,5 выш. и 2 шир.). А настроение такое: что публика, которую я люблю, более всего желает видеть? Христа. Я должен ей его дать по мере своих сил и изо всех сил. Отсюда спокойствие, необходимое для направления всех сил на то, чтобы сделать иллюзию Христа невозможно прекрасною, т. е. на технику. Здорова ли ты и как идут твои занятия? Что тебе сказать о том, на что я тебе намекал? Чуть-чуть хороших минут, более тяжелых и гораздо более безразличных; одно только—средоточию и прямолинейности в работе бесспорно помогает. Обнимаю тебя. Жду письма.

Киев, 11 января 1888 г.

Милая моя Аня, прости меня, что и Рождество пропустил, и Новый год, и, наконец, запоздал ко дню твоего рождения. От души поздравляю тебя и крепко обнимаю. Но дело в том, что я все праздники работал буквально высуня язык (пусть не навернется тебе параллель с Райским[8]—ох, уж эти романисты, много раз они меня с толку сбили)—я принялся за лепку. Я положительно стал замечать, что моя страсть обнять форму как можно полнее мешает моей живописи—дай, сделаю отвод и решил лепить Демона: вылепленный он только может помочь живописи, так как, осветив его по требованию картины, буду им пользоваться, как идеальной натурой. Первый опыт гигантского бюста не удался—он вышел очень впечатлителен, но развалился; следующий маленький в $^1/_3$ натуры я закончил сильно, но утрировано, нет строя. Теперь я леплю целую фигурку Демона; этот эскиз, если удастся, я поставлю на конкурс проектов памятника Лермонтову, а кроме того, с него же буду писать—словом, в проекте от него молока, сколько от швейцарской коровы. Васнецов, когда я перед ним развертываю такие перспективы, всегда подсмеивается: «Да, я ведь знаю, вы очень практич-

ны». Да, чуть было не забыл: я живу теперь в Chambres garnies* Чернецкого—наше сожительство с Тарновским расстроилось. Он уехал надолго за границу и квартиру ликвидировал. Я рад— «горшок котлу не товарищ». Так как у меня две мастерских— у Мурашки и у стариков Тарновских, то маленький номерок чистенький, светлый, теплый, полный мебели и стоящий мне с двумя самоварами всего 15 рублей в месяц—вещь для меня очень подходящая, главное—есть минуты полной изолированности, а мне, флюгероватому, это очень полезно. Если у вас нет в Оренбурге недавно вышедшей книги «Путешествие по Италии и Египту» Дедлова (псевд.)—книга моего знакомого по Праховым,—то непременно выпишите и прочтите, прелесть как интересно. «Христос в пустыне» отдыхает. Крепко обнимаю тебя. Буть здорова.

Твой Миша.

Москва, 1 мая 1890 г.

Нюта, дорогая моя, ты не должна очень сердиться, что я так давно тебе ни слова, хотя это преступление и не имеет названия. Страшно грубо. Но что делать, когда моя жизнь все еще состоит только из опьянений да самогрызни и ворчаний на окружающее. Ужасно как-то ожесточаешься! Ты знаешь, что я всю зиму провел в Москве и теперь здесь же. Васнецов правду говорил, что я здесь попаду в полезную для меня конкуренцию. Я действительно коечто сделал чисто из побуждения «так не дамся ж». И это хорошо. Я чувствую, что я окреп, т. е. многое платоническое приобрело плоть и кровь. Но мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня; и все-таки я, как помнишь в том стихотворении, которое нам в Астрахани или Саратове (не припомню) стоило столько слез, могу повторить про себя: Où vas tu? Je n'en sais rien**. Одно только для меня ясно, что поиски мои исключительно в области техники. В этой области специалисту надо потрудиться; остальное все сделано уже за меня, только выбирай. Помнишь мои намеки на киевскую пассию—я ей изменил, хотя мне все еще дорого воспоминание. Я сильно привязался (и думаю, как только стану на ноги, сделать предложение) к одной особе, которая ближе ко мне и по физической организации и по общественному положению—и нравственный облик

* Меблированные комнаты.

** Куда ты идешь? Я этого совсем не знаю.

ее не манит тихим пристанищем, как тот, и обещает широкий союз оборонительный и наступательный в борьбе с самим собою. Что всего важнее нам в жизни? Например: я так привык стремиться, что во мне всякая уверенность влечет охлаждение,— вещь превосходная для исполнения работы, но нетерпимая в замысле, так же как и в любви. Это моим 19-летним другом (я может клевещу на нее, и мне порядочно бы досталось презрения, если бы этот эпитет до нее дошел) прекрасно почувствовалось, и он с замечательной энергией и стремительностью тотчас выводит меня из опасной уверенности. Кокетство? Скажешь. Да, и дай бог тогда этому кокетству всего хорошего. Она только темная шатенка с карими глазами, но и волосы и глаза кажутся черными-черными рядом с матово-бледным, чистым, как бы точеным лицом. Она небольшого роста и в детстве прошла через те же диеты сырого мяса и рыбьих жиров, как и мы с тобою. Носик очень изящной работы, с горбинкой, напоминает лисичку. Все впечатление овального личика с маленьким подбородком и слегка приподнятыми внешними углами глаз напоминает тонкую загадочность не без злинки сфинксов. Но я несколько раз видел, как эти глаза смотрели просто и мягко, как у телушки... До другого письма, Нюточка. Обнимаю тебя и Настю. Поскорее ответь мне. Москва. Садовая, против Спасских казарм, д. Мамонтова.

Абрамцево, 1891 г. (лето)

Милая моя Нюта, спасибо, что не забываешь меня. Меня встревожило письмо твое насчет твоего здоровья: ты поехала на кумыс с расположенной к чахотке. Совместное пребывание с таким субъектом может вредно отозваться на твоем здоровье. Напиши, как твое здоровье. Если ты хочешь приехать в Москву только для французской выставки, то, право, не стоит. Говорю тебе это, как искренний художник, хотя многие здесь этот мой взгляд принимают за парадокс, все это—любая трескучая обстановка, а живопись без капли вдохновения и воображения. Наш Лермонтов вышел 15 июля[9], и я тебе его вышлю в Оренбург, как только побываю в Москве. Сейчас опять в Абрамцеве и опять меня обдает, нет, не обдает, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это музыка цельного человека, не расчлененного отвлечениями упорядоченного, диференцированного и бледного Запада. Все это хорошо, а скверно, что если приедешь в Москву,

М. А. Врубель. Эскиз к «Пророку».

то мне опять нельзя устроить тебя у себя, дорогая моя, или устроиться нам вместе. За мной, правда, числится комната очень чистенькая, но август здесь уже очень прохладный и грозит затяжными дождями. Если приедешь, то извести в точности, когда будешь в Москве, по адресу: Московско-Ярославская ж. д., ст. Хотьково, село Абрамцево, Врубелю. Я тебя встречу на вокзале и там обдумаем, где остановиться. Я получил на-днях письмо от папы. Зовет в Одессу на дачу. При всем желании и к крайнему огорчению не могу. У Красовских и у дяди Антона я не был, у Даль—тоже, потому что я никогда не бываю. Сейчас я даже совсем один на целую неделю: семья Мамонтовых уехала в Киев посмотреть работы по исполнению во Владимирском соборе орнаментных эскизов сына их Андрея Мамонтова: чудесного юноши, полтора месяца назад скончавшегося здесь в Абрамцеве от отека легких. Много, много обещавший юноша; я, несмотря на то, что чуть не вдвое старше его, чувствую, что получил от него духовное наследство. А может—это только впечатление вообще от той семейной среды, у которой и он душою питался.

Обнимаю тебя, дорогая моя, и жду от тебя поскорее вестей.

Сердечно твой Миша.

Лето 1893 г.

Милая Нюта, никак не ожидал, распечатывая письмо, что оно из Одессы: само собой разумеется, что на штемпель я позабыл посмотреть. Я последнее время все был в заботах, а потому мы и не увиделись—благо хлопоты мои увенчались успехом. Я получил довольно большой заказ: написать на холстах три панно и плафон[10] на лестницу д. Дункер, женатого на дочери известного коллекционера Дмитрия Петровича Боткина, работа тысячи на полторы; что-нибудь относящееся к эпохе ренессанс и совершенно на мое усмотрение. Теперь обдумываю темы и положительно теряюсь в массе, но не унываю, потому что чувствую, что так выужу что-нибудь по своему вкусу. Аллегорические, жанровые или исторические сюжеты взять? Как ни симпатичны мне первый и третий, а какое-то чувство тянет к моде—к жанру. Теперь я опять уединился в номера С.-Петербург, и покуда все мои планы туриста, сына и брата если не разлетелись, то отложены до осени. Крепко обнимаю всех наших. Очень рад предприимчивости Лили. Кто это Немировский и вообще попроси Лилюшу дать побольше подробностей предполагаемого турнэ. В какое время, какие места?

Решил пейзажи с фигурами. Материал огромный: более сотни отличных фотографий Италии, а не утилизировать это усовершенствование глупо. Совершенствование жизненной техники—вот пульс настоящий; он же должен биться и в искусстве. Никакая рука, никакой глаз, никакое терпение не смогут столько объективировать, как фотографическая камера—разбирайся во всем этом живом и правдивом материале с твоей душевной призмой; об его непризрачные рельефы она только протрется—потускнела, слишком ревниво оберегаемая. Против чего я горячусь? Против традиций, которые если бы им было даже и 10—15 лет от роду (как традиция наших передвижников)— уже узурпируют абсолютизм. Какая-нибудь дрянная школа постановки голоса, искалечившая много природных даров в какое-то мурлыканье, горло-полосканье и вопли, смеет ставить себя музыкальным диктатором! И какая пошла оргия: бочкообразные бабелины (Клямжинская, Зембрих) изгримасничались в легкие флейточки; несчастные маломерные падчерицы карьеры раздулись в какие-то отчаянные драматические рупоры. Благо много пишется, а еще охотнее дается и слушается бессмысленной поддельной музыки, которая ничего не проигрывает от исполне-

ния (например, Паяцы [11]). Нет, инструментализм голоса и музыка, написанная хорошим автором,—единственные объекты работы. Не правда ли, Лиля? Еще раз обнимаю всех.

Твой брат Миша.

ПРИМЕЧАНИЯ

Михаил Александрович Врубель—один из талантливых русских художников эпохи 90—900-х годов. Учился в Академии художеств у проф. Чистякова. Не окончив Академии, Врубель приступил к самостоятельной творческой работе. Первый период художественной деятельности Врубеля протекал в Киеве, куда он был приглашен Праховым для участия в реставрации росписей Кирилловской церкви. Там Врубелем были исполнены большая композиция «Сошествие св. духа», «Надгробный плач», фигуры ангелов и иконостасные образа. Уже в этих ранних работах Врубеля намечаются те пути, по которым пошло его творчество. Своей основной задачей Врубель считал возрождение принципов монументального искусства. В связи с этим он обращается к византийскому искусству, образцы которого находились перед ним в Киеве, а впоследствии, после поездки в Италию,—к искусству раннего Возрождения.

Врубель был первым русским художником, серьезно ставившим вопрос о синтезе живописи с архитектурой и в связи с этим пытавшийся понять принципы монументальной живописи.

В дальнейшем Врубелю не приходилось работать над стенными росписями. Но тяготение к такого рода деятельности сохранилось у него на протяжении всей жизни. В своих станковых вещах он по существу пытается разрешить те же монументальные задачи.

Но ни социальные, ни художественные условия, в которых работал Врубель, не могли дать ему иных путей решения, кроме модернистической декоративности, присущей большинству его панно.

Крайне характерен для творчества Врубеля необычайный пафос, которым проникнуты все его произведения. Его тема, чаще всего,—борьба сильной человеческой личности с косностью окружающей действительности. Однако в трактовке Врубеля эта борьба не имеет революционного содержания. Она означает мистико-идеалистический бунт человеческой личности против всеобщей закономерности, свойственной объективному миру, стремление творческого человеческого духа стать над этой закономерностью. Для раскрытия своей темы Врубель прибегает к образам, традиционно связанным с идеей освобождения человека от тяготеющих над ним реальных отношений. Он использует в качестве символов образы «Гамлета», «Фауста» и «Демона».

Вполне уверенный в том, что борется за освобождение человеческой личности, Врубель ни в какой мере не ощущает того, что сам он подчинен интересам очень узкой классовой группировки, что он становится выразителем распада буржуазной культуры, отказывающейся от познания действительности и от ее художественного отображения.

Таким образом приподнятое на котурны искусство Врубеля, рассчитанное на огромную народную аудиторию, неожиданно для художника приобретало камерный характер. Это было его трагедией. Ошибочное представление о том, в чем заключаются подлинные интересы человечества, привело к тому, что Врубель в своих образах не передал ничего более, чем социальную и личную трагедию художника, оторванного от настоящего зрителя.

В тесной связи с общефилософской идеалистической основой взглядов Врубеля находятся и его высказывания о роли художника, о значении формы в живописи, о необходимости субъективного контроля в восприятии и изображении действительности, мистико-символическое понимание «реализма», которое он противопоставляет «будничному» реализму передвижников. Отсюда возникает необычайная ярость критики, с которой он обрушивается на демократическое искусство (в том числе Репина), на искусство Толстого.

Реакционное в своей основе искусство Врубеля и его теоретические высказывания имеют тем не менее и свое положительное содержание и представляют большой интерес для нас. Искренняя взволнованность художника помогла ему создать ряд необычайно выразительных образов—«Пан», 1899, «Сидящий Демон», 1890, «К ночи», 1900, «Портрет Мамонтова», 1897. Блестяще одаренный живописец, он сыграл немалую роль в области обогащения живописной техники.

Условия буржуазной действительности с ее индивидуализмом, в которой жил и работал Врубель, не давали ему возможности не только осуществлять, но даже действительно верно поставить вопрос о монументальном и синтетическом искусстве. Однако эти проблемы—актуальные проблемы нашего социалистического искусства, и потому мысли Врубеля в этом направлении имеют для нас сейчас ценность.

* * *

1. Письмо Врубеля к Е. Ге печатается по монографии С. П. Яремича о Врубеле. Изд. Кнебеля; остальные письма по книге «М. А. Врубель. Письма к сестре, воспоминания о художнике А. М. Врубель, отрывки из писем отца художника». Ленинград, 1929.

2. «Демон поверженный»—картина Врубеля, написанная в 1902 г. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

3. Здесь Врубель подразумевает учеников профессора Академии художеств Чистякова, своего учителя.

4. Картина Репина «Крестный ход в Курской губернии» написана в 1883 г. Находится в гос. Третьяковской галлерее.

5. «Пожар в Борго»—фреска Рафаэля в станцах Ватикана (1514—1517), сделанная по заказу папы Юлия II.

6. Портрет г-жи Кнорре работы Врубеля. Принадлежал А. В. Прахову.

7. Общество поощрения художеств основано было в 1820 г. Общество имело свою рисовальную школу и ставило своей целью: 1) «Оказывать вспомоществование талантливым художникам, 2) распространять в народе вкус к изящному и 3) быть посредником между публикой и художником» (Отчет о действиях комитета Общества поощрения художеств, 1854—1855, С.-Петербург).

8. Райский—герой романа М. А. Гончарова «Обрыв».

9. Иллюстрированное издание сочинений Лермонтова, М., 1891, изд. М. Кушнерева, для которого иллюстрации делал ряд крупных художников, в том числе Врубель.

10. Работа была осуществлена Врубелем. Созданы триптих панно «Суд Париса» и плафон, но забракованы заказчиком. Плафон уничтожен самим художником. Панно хранится в гос. Третьяковской галлерее.

11. «Паяцы»—опера итальянского композитора Леонковалло, написанная в 1892 г.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

---

* Имена общеизвестных художников и общественных деятелей в указатель не включены.

Бушардон Эдм (Bouchardon Edme), 1698—1762. Известный французский скульптор эпохи рококо.

Вагнер Иоганн Мартин (Wagner Johann Martin), 1777—1858. Скульптор и живописец.

Вагнер Н. П., 1829—1907. Профессор зоологии. Выступал в беллетристике под псевдонимом «Кот-Мурлыка». В 1880 г. вел художественно-критический отдел в «Новом времени».

Валантэн Жан де Булонь, наз. Моиз (Valentin Jean de Boullonge, наз. Moïse), 1591—1634. Французский художник-жанрист, последователь Караваджо.

Ваннучи Пьеро, наз. Перуджино (Vannucci Pietro, наз. Perugino), 1446/47—1523. Крупный итальянский художник эпохи Возрождения. Учитель Рафаэля.

Васильев Федор Александрович, 1850—1873. Известный пейзажист круга передвижников.

Васэ Луи Клод (Vasse Louis Claude), 1716—1772. Французский скульптор эпохи рококо.

Велли Жан Луи де (Velly Jean Louis de), 1730(?)—1804. Французский художник. В России—с 1754 г. Преподавал в Академии художеств.

Вениг Карл Богданович, 1830—1908. Исторический живописец. Профессор Академии художеств.

Верещагин Василий Петрович, 1835—1909. Исторический живописец. Профессор Академии художеств.

Вернэ Орас (Vernet Emile Jean Horace), 1789—1863. Художник-баталист; сын знаменитого Шарля Вернэ, придворный художник французского императорского двора, а с 1843 г.—двора Николая I.

Вернэ Клод Жозеф (Vernet Claude Joseph), 1714—1789. Французский художник стиля рококо. Жанрист, пейзажист.

Веронезе Алессандро Турки, наз. Л'Орбето (Turchi Allessandro, наз. L'Orbetto Veronese) 1600—1648. Итальянский художник.

Вибер Жан (Vibert Jehan Georges), 1840—1904. Известен по преимуществу сериями картин, изображающих священников и монахов.

Вилегас (Villegas Jose), р. 1848. Испанский художник. Долго жил и работал в Риме.

Виллевальде Богдан Павлович, 1818—1903. Русский живописец-баталист. Профессор Академии.

Винаш Жан Батист или Жан Жозеф (Vinache Jean Baptiste или Jean Joseph), 1690—1754. Французский скульптор.

Винкельман Иоганн Иоахим (Winckelman Johann Joachim), 1717—1768. Известный немецкий археолог и историк искусства. Его работы, посвященные античности, легли в основу классической археологии и искусствознания. Теоретик неоклассицизма.

Виртц Антони Жозеф (Wiertz Antonie Joseph), 1806—1865. Бельгийский исторический живописец, портретист и скульптор.

Волков Ефим Ефимович, 1844—1920. Член Товарищества передвижных художественных выставок. Пейзажист.

Волконский Сергей Михайлович, р. 1860. Писатель по вопросам литературы и искусства, театральный работник; директор императорских театров (1899—1902), после революции был театральным педагогом. В настоящее время в эмиграции.

Кондер Чарльз (Conder Charles), 1868—1909. Английский художник, работавший под влиянием французских импрессионистов.

Корреджио, см. Аллегри.

Корнелиус Петр (Cornelius Peter), 1783—1867. Немецкий живописец. Директор мюнхенской Академии художеств.

Корнель Мишель, старший (Corneille Michel, le père), 1601/3—1664. Французский художник.

Корню Жан (Cornu Jean), 1650—1710. Французский скульптор. Делал копии.

Коро Жан (Corot Jean Baptiste Camille), 1796—1875. Пейзажист. Член группы художников «барбизонцев», однако в их среде наиболее близкий к традициям классического пейзажа.

Кортец или *Кортес* Эрнандо (Cortez Ernando), 1485—1547. Завоеватель Мексики.

Кортона да, см. Берретини Пьетро.

Костенко Сергей Петрович. Жанрист Участник «Передвижных выставок». Начал экспонироваться в 90-х годах.

Котарбинский Василий, Вильгельм Александрович, р. 1854. Польский исторический и религиозный живописец академического направления.

Крамская Софья Ивановна. Художница-портретистка, дочь художника И. Н. Крамского.

Крендовский Евграф Федорович, р. 1810, ум. после 1853. Учился живописи у художника Венецианова. Жанрист.

Креспи Джузеппе, наз. Спаньюоло (Crespi Giuseppe Maria, наз. lo Spagnuolo), 1665—1747. Итальянский живописец и рисовальщик.

Куазево Антуан (Coysevox Antoine), 1640—1720. Известный французский скульптор барокко и начинающегося рококо.

Куапель Ноэль Никола (Coypel Noël Nicolas), 1690—1734. Французский художник рококо.

Куапель Шарль Антуан (Coypel Charles Antoine), 1694—1752. Французский художник рококо.

Кузнецов Николай Дмитриевич, 1850—? Жанровый и портретный живописец. Участник передвижных выставок.

Куинджи Архип Иванович, 1842—1910. Пейзажист. Член Товарищества передвижных художественных выставок. Профессор Академии художеств.

Кусту Гильом (Coustou Guillaume), 1677—1746. Известный французский скульптор.

Кусту Никола, старший (Coustou Nicolas, l'ainé), 1658—1733. Известный французский скульптор.

Кучум Шейбанид—последний хан сибирских татар (XVI век).

Лебрен Шарль (Le Brun Charles), 1619—1690. Известный французский художник исторической живописи. Первый придворный живописец Людовика XIV. Представитель академического барокко.

Левотт—работал в 90-х годах в качестве декоратора в Александринском и Мариинском театрах в Ленинграде.

Легро Луи (Legros Louis), вторая половина XVII века. Французский скульптор, копиист.

Лемуан Жан Батист (Lemoine Jean Baptiste), 1681—1731. Известный французский скульптор эпохи рококо.

Синьорелли Лука (Signorelli Luca), 1441/44—1523. Известный художник раннего Возрождения. Представитель флорентинской школы.

Скрыдлов Н. Л. Адмирал. Участник русско-турецкой (1877—1878) и русско-японской (1904—1905) войн.

Слодтц Себастьян (Slodtz Sébastien), 1655—1726. Известный французский скульптор стиля барокко.

Собко Николай Петрович, 1851—1906. Библиограф и историк искусства. Редактор журнала «Искусство и художественная промышленность».

Солдатенков Кузьма Терентьевич, 1818—1901. Московский купец, коллекционер, издатель. Его коллекция живописи вошла сначала в состав Румянцевского музея, а затем—Третьяковской галлереи и Музея изобразительных искусств в Москве.

Сомов Константин Андреевич, р. 1869. Живописец, график, скульптор. Представитель группы «Мир искусства». В настоящее время эмигрант.

Стасова Надежда Васильевна, 1822—1895. Общественная деятельница, принимала активное участие в женском движении. Сестра известного критика В. В. Стасова.

Стахович Алексей Александрович, 1856—1919. С 1907 г. — артист московского Художественного театра.

Степанов Алексей Степанович, 1858—1923. Художник.

Степанов Клавдий Петрович, 1854—1910. Художник.

Стравинский Игорь Владимирович, р. 1881. Выдающийся современный композитор.

Суворин Алексей Сергеевич, 1834—1912. Публицист, издатель «Нового времени».

Сюве Жозеф Бенуа (Suvée Joseph Benoit), 1743—1807. Французский художник.

Сюер Эсташ ле—см. ле Сюер.

Татищев Василий Никитич, 1686—1750. Историк и государственный деятель, автор «Истории российской с самых древних времен».

Тенирс (Теньер) Давид, младший (Teniers David), 1610—1696. Известный фламандский живописец, мастер бытовых деревенских сцен.

Терни. Пейзажист. Сведений не имеется.

Тимм Василий Федорович, 1820—1895. Живописец и рисовальщик, жанрист, баталист. В 40-х годах дал хорошие образцы сатирической гравюры. В 1851—1862 гг. издавал более умеренный «Художественный листок».

Тиссо Джемс Жак Жозеф (Tissot James Jacques Joseph), 1836—1902. Французский исторический живописец, жанрист, пейзажист, портретист.

Толстая Марья Львовна, в замужестве Оболенская, 1871—1906. Дочь писателя Льва Толстого.

Толстая Татьяна Львовна, в замужестве Сухотина, р. 1864. Дочь писателя Л. Н. Толстого. Училась в московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Имела свою художественную студию в 1922—1925 гг.

Тон Константин Андреевич, 1794—1881. Известный архитектор. Вначале—неоклассик, позже—представитель псевдовизантийского стиля. Строитель храма Спасителя в Москве.

Трезини Доменико (Trezzini Domenico), ок. 1670—1734. Итальянский архитектор. С 1703 г.—в России. Один из главных строителей Петербурга.

Третьяков Николай Сергеевич, 1857—1896. Художник. Сын С. М. Третьякова.

Третьяков Павел Михайлович, 1832—1898. Купец и фабрикант, коллекционер. Основатель Третьяковской галлереи.

Третьяков Сергей Михайлович, 1834—1892. Брат П. М. Третьякова. Собирал главным образом иностранную живопись (в настоящее время в Музее изобразительных искусств).

Тройон Константен (Troyon Constantin), 1810—1865. Французский художник-пейзажист и анималист барбизонской школы.

Труа де Жан Франсуа, сын (De Troy Jean François, fils), 1679—1752. Французский художник.

Трубникова—см. Серова О. Ф.

Трубецкой кн. Павел Петрович, р. 1867. Известный скульптор-импрессионист.

Трутовский Константин Александрович, 1826—1893. Жанрист. Известен как изобразитель украинского быта.

Тусквиц Рамон (Tusquets Ramon), р. 1845. Испанский художник-жанрист, учился в Риме у Фортуни.

Тьеполо или Тьеполетто Джиованн Баттиста или Джанбаттиста (Tiepolo или Tiepoletto Giovanni Battista или Giambattista), 1692/6—1769/70. Знаменитый венецианский исторический живописец, декоратор, жанрист.

Тьерри Жан (Thierry Jean), 1669—1739. Французский скульптор, копиист.

Угрюмов Григорий Иванович, 1764—1823. Исторический академический живописец эпохи раннего неоклассицизма.

Уде Фридрих (Франц Карльтон) (Uhde Friedrich или Fritz Karlton), 1846/8—1911. Немецкий исторический живописец и жанрист.

Уильки или *Вильки* Давид (Wilkie David), 1785—1841. Английский художник-жанрист.

Уистлер Джемс Эббот Мак Нэйл (Whistler James Abbot Mac Neil), 1834—1903. Английский художник, портретист, жанрист, гравер и литограф. Испытал воздействие японского искусства и импрессионизма.

Урлауб Егор Федорович, 1844—? Исторический живописец и жанрист.

Фальконэ Этьен Морис (Falconet Etienne Maurice), 1716—1791. Крупный французский скульптор. В 1766—1778 гг. был в России, где работал над знаменитым памятником Петру Великому в Ленинграде.

Фаруффини Федерико (Faruffini Federico), 1831/70—1869/85. Итальянский художник. Исторический живописец. Его картины отличались гармоничностью колорита.

Фейербах Ансельм (Feuerbach Anselme), 1829—1880. Немецкий художник.

Фиезоле Иоанн да, наз. Фра Беато Анджелико (Fra Giovanni da Fiesole, Beato Angelico), 1387—1455. Знаменитый флорентинский художник раннего Возрождения.

Флавицкий Константин Дмитриевич, 1830—1866. Исторический живописец позднеакадемического направления.

Флаксман Джон, младший (Flaxman John II), 1755—1826. Знаменитый английский скульптор и рисовальщик, представитель неоклассицизма.

Фоджини Джиованни Батиста (Foggini Giovanni Battista), 1652—1737. Итальянский скульптор, копиист. Архитектор.

Фоктон Феликс Петрович, р. 1801. С 1820 г. служил в Гос. коллегии иностранных дел. Автор «Воспоминаний», изд. в 1862 г. в Лейпциге.

Фонтана Просперо (Fontana Prospero), 1512—1597. Итальянский художник флорентинско-римской школы, маньерист.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Портреты художников

ОГЛАВЛЕНИЕ

ШРИФТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПЕРЕПЛЕТА Б. В. ШВАРЦА

Редактор А. И. Лебедев
Технический редактор
П. М. Казарин
Наблюдение на производстве
А. С. Магницкий
Корректор издательства
М. Н. Антипенко

Сдано в произв. 25/VI 1936 г.
Подписано к печати 5/III 1937 г.
Уполном. Главлита № Б-7099
Тираж 5 000 экз. Заказ № 939
Изогиз № 8724. Бум. $62 \times 88 - \frac{1}{16}$
Печатных листов $38\frac{1}{4}$

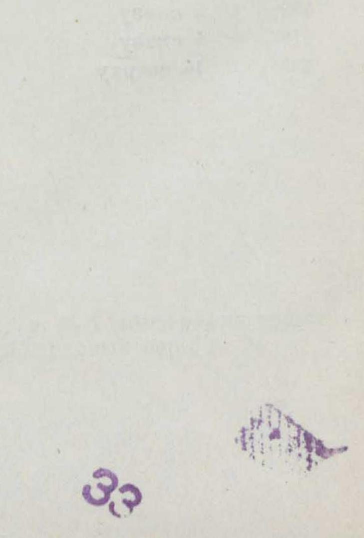
Цена 23 руб.

Переплет 2 руб.

Набрано, отпечатано и переплетено в 16-й типографии треста «Полиграфкнига». Москва, Трехпрудный пер., д. 9.

ОПЕЧАТКИ

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
23	18 снизу	написаио	написано
33	16 снизу	Бушардо	Бушардон
38	13 снизу	изражена	изображена
41	11 снизу	de schaussées	déchaussées
52	20 сверху	ГАИМК	Музея Ленина
71	1 снизу	то	что
152	4 снизу	Ворошихиным	Воронихиным
254	1 сверху	Париж, 1 декабря 1876 г.	Париж, 1 декабря 1876 г.[15]
313	1 снизу	«Салоне»[8]	«Салоне»
315	14 снизу	Листки из записной книжки	Листки из записной книжки[8]
412	15 сверху	будет	будем
472	Под иллюстрацией	Паленов	Поленов
479	5 снизу	непоминание	непонимание
486	7 сверху	стр. 415	стр. 414
486	23 снизу	стр. 105	стр. 115
499	5 снизу	стенять	стеснять
519	4 снизу	стр. 485	стр. 486
533	14 сверху	невозможно	наивозможно


33

Цена 25